مسرحنا

وزارة الثقافة ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة

العدد 32 الاثنين 11 صفر 18 فبراير 2008

32 صفحة - جنيه واحد

«بشق الأنفس» نص جديد للأمريكى ثورنتون ويلدر

مسرح الثقافة الجماهيرية كوكتيل من الرقص والغناء

محمد تيمد وعزلة طنجة



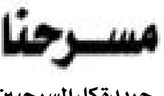
السيدة الوردية تفتتح مهرجان المستقلة

فنانو المنيا: أوقفوا هدم مسرح بنى مزار

كاملة العياد: أنا أول سيدة تتولى إدارة المسارح الأهلية



اللوحة للفنان المصرى «فرغلى عبدالحفيظ»

مسرحنا
جريدة كل المسرحيين

● قدمت التكنولوجيا لكافة أشكال الفن خدمات جليلة فأصبح جماهيرياً، غير نخبوى، غير مقتصر على فئة قليلة من البشر. وكانت النتيجة أن أسهمت التكنولوجيا فى رفع مستوى المعيشة ما أسفر عن فائض من الوقت والمال لاستخدامها فى الإقبال على الأعمال الفنية وتذوقها.



تصدر عن وزارة الثقافة المصرية
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة :
د. أحمد نوار

رئيس التحرير :
يسرى حسان

مدير التحرير التنفيذى:
مسعود شومان

مجلس التحرير:
محمد زعيمه
إبراهيم الحسينى
عادل حسان

الديسك المركزى:
فتحى فرغلى
محمود الحلوانى
على رزق

الجرافيك:
وليد يوسف

التصحيح والمراجعة اللغوية:
هشام عبد العزيز
عادل العدوى

التجهيزات الفنية:
أسامة ياسين
محمد مصطفى

ماكيت أساسى:
إسلام الشيخ

العنوان: الهرم تقاطع شارع خاتم المرسلين مع شارع اليابان - قصر ثقافة الجيزة
ت.35634313 - فاكس. 37777819
E_mail:masrahona@gmail.com

●المواد المرسلة للنشر تكون خاصة بالجريدة ولم يسبق نشرها بأى وسيلة.. والجريدة ليست مسئولة عن رد المواد التى لم تنشر.

● الاشتراكات ترسل بشيكات او حوالات بريدية باسم الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٦ ش امين سامى من قصر العينى ـ القاهرة.

(أسعار البيع فى الدول العربية)

● تونس 1,00 دينار ● المغرب 6.00 دراهم ● الدوحة 3.00 ريالات ● سوريا 35 ليرة ●الجزائرDA50 ● لبنان 1000 ليرة ● الأردن 0.400 دينار● السعودية 3.00 ريالات ● الإمارات 3.00 دراهم ● قطر 5 ريالات ● سلطنة عمان 0.300 ريال ● اليمن 80 ريالاً ● فلسطين 60 سنتاً ● ليبيا 500 درهم ● الكويت 300 فلس● البحرين 0.300 دينار ● السودان. 900 جنيه.

الاشتراكات السنوية

داخل مصر 52 جنيهاً- الدول العربية 65 دولاراً- الدول الأوروبية وأمريكا 95 دولاراً

مختارات العدد

من كتاب التكنولوجيا والمسرح.. المؤلف: روسا دى دييغو ليديا باثكيث.. ترجمة: د. خالد سالم .. الناشر: وزارة الثقافة - مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى

لوحات العدد

للفنان المصرى:
فاروق شحاتة



د. محمد عبازة يكتب عن الحكاية الشعبية وعلاقتها بالمسرح صـ 26

فنانو المسرح المنياوى يسألون: من يعيد إلينا الثقة مع الجمهور صـ 7

عندما ثار الممثلون على المخرج والمؤلف فى «الكلاب الأيرلندى» صـ 10

أطول ماراثون فنى للأداء الحركى تنظمه قصور الثقافة صـ 5

هاملت مكمن الرعب الذى ينتظر المخرجين صـ 22

نوادى المسرح الأمل فى إعادة الجمهور من جديد صـ 25

تنويه

حذفت «مسرحنا» لظروف المساحة هوامش الدراسة المعنونة ب: «أثر التكنولوجيا على الصورة المسرحية» للدكتور رضا غالب، فى الأعداد من 26 إلى 29 والتى رأينا من الأمانة أثباتها وهى للباحثين: فولكر فولر، باميلا هاورد، جوليان هيلتون، آن سوجير، جراهام والن، فرانك هوايتنج، جاك بوليرى، فابر يتزيوكروتشانى، د. عبدالرحمن الدسوقى، د. عبدالناصر الجميل، د. سيد محمود الشرشابى.

لوحة الغلاف

تلقائية



براعة وخفة ورشاقة يتحلى بها الفنان الممتلئ بالانفعال والأحاسيس المعبرة، وتزداد جمالاً وعمقاً كلما كان المبدع منتمياً محباً لوطنه نابعاً من أحضان تراثه الخلاب المؤثر. وتتضح مهارة المبدع فى قدرته على استخلاص إحساسه وصياغته فى أبسط صورة دالاً معبراً بقوة لا تحققها الثرثرة أو الكثرة، وإنما يكون الوسيط أكثر تعبيراً وتأثيراً عندما يختار له المبدع أقصر الطرق وأقربها فى التعبير.

ولوحة الغلاف للفنان المصرى «فرغلى عبد الحفيظ» تحت عنوان «عروسة البحر» وقد صاغها بالأكريليك على توال ولكننى أراها عروس النيل، عروس الوادى الخصيب، عروساً تزينت بالكادحين والمهرة من الصناع والصيادين تزينت برموز عملاقة وصنعت منهم تاجاً تألق على رأسها.

وتتضح عبقرية الفنان فى قدرته على صياغة هذه الدلالات القوية والمعبرة بأسلوب فنى بسيط ولكنه يتوسل بالفن الشعبى ليصل إلى القلب مباشرة، وهذه هى مواطن الجمال والقوة فى لوحة فرغلى عبد الحفيظ، الفنان الذى قبض على قلب ووجدان الحس الشعبى وأطلقه فى براءة وخفة نادرة فى لوحة مثلت عروس النيل، ولم يكتف بتاج تزينت به الرأس الدالة والمعبرة عن الملامح المصرية الأفريقية، بل امتد إلى الجسد ليضع فيه أقوى رموز الخير متمثلاً فى أنواع السمك وهو رمز شعبى قوى دال على النماء والبركة، هذا الأسلوب المخضرم فى صياغة الرموز المؤثرة فى لوحة تشكيلية تجعل الفنان يركن إلى أبسط الطرق وأعقدها فى نفس الوقت لاحتياجها إلى مهارة خارقة تلتقط الشعور الداخلى وتمزجها بالإحساس المرهف وتضعها على سطح اللوحة نضرة قوية ومعبرة، وهو مؤشر قوى وواضح لاحتواء الأم الحاضنة مصر لوجدان مبدعيها وفنانيها واختلاط تكوينها بمشاعرهم وعقولهم، سيطرة، تجعل العمل الإبداعى يخرج فى تلقائية نادرة وفى إيقاعية بصرية مميزة للفنان ذاته الذى تحلى بقدرته النادرة على طرح الرموز الشعبية الأصيلة محملة بحس يضرب بجذوره فى تاريخ مصر وبعين واعية ومدركة للحداثة والتجديد، فيضع رموزه فى قالب متطور يحمل فى طياته ثقافة ووعى وحس الفنان.

صبحى السيد



العروسة الشعبية تجمع شباب الفنانين ليعقدوا قرانهم الفنى عليها صـ 4



فى أعدادنا القادمة

حوار مع د. هدى وصفى

توظيف السينما فى عروض المسرح المعاصر



● مسرحية «ويل.. يا.. ويل» للمؤلف والمخرج وليد بدر تسافر إلى سراييفو للمشاركة فى مهرجانها لمسرح العرائس.

• أصبح التمييز بين العمل الفنى والعمل الصناعى يرجع إلى نظرتنا نحن له، وقدرتنا على التفرقة بينهما ذلك لأن التداخل بينهما أصبح كبيرا بفضل التكنولوجيا التى تسعى إلى إطلاق الإمكانات العضوية للإنسان، مما أسهم فى تشكيل طرق جديدة للتعبير.

تبدأ فعالياته الليلة وتستمر 50 ليلة

أوسكار والسيدة الوردية... تفتتح مهرجان «المستقلة»

تبدأ مساء اليوم فعاليات مشروع الـ 50 ليلة مسرحية الذى تقدمه الفرق المستقلة برعاية مركز الهناجر للفنون وتستمر حتى 13 أبريل القادم على مسرح روابط بوسط القاهرة.

تعرض مساء اليوم وحتى24 فبراير مسرحية "أوسكار والسيدة الوردية" للكاتب إيريك إيمانويل شميت والإخراج لهانى المتناوى، وتقدمها فرقة جمعية الدراسات والتدريب للمسرح المستقل، من بطولة ماجدة منير، محمد صالح.

وتقدم فرقة القافلة مسرحية "الحياكة" لساتروبى والإخراج لعفت يحيى بداية من 26 فبراير الجارى وحتى مارس القادم.

أما مسرحية "أنت دايس على قلبى" فتقدم فى الفترة من 5 إلى 12 مارس القادم من إنتاج فرقة المسحراتى، إخراج عبير على وإعداد عن "السيدة التى والرجل الذى لم" لصبرى موسى و "فلسفة الزحام" لمحمد عبد المعز، بجانب ارتجالات الممثلين هانى عبد الناصر، دعاء شوقى، عماد إسماعيل، معتصم شعبان، سهام عبد السلام، ويشارك بالتمثيل


عزة الحسينى

قطامش، وإنجى جلال.

وتشارك فرقة الفجر بالعرض المسرحى "طعم الصبار" تأليف سيد فؤاد، عطية دردير، خالد عبد السميع، إخراج عزة الحسينى والعمل مستوحى من مسرحية "أنتيجون" لسوفوكليس.

والبطولة لحمدى أبو العلا، وفاء حمدى، باسم شريف، ريمون ألبير، عمرو البحر، إسلام يوسف، أحمد جمال، هانى طاهر، عطية دورديرى، إيمان شاهين، ديكور أيمن عبد المنعم، غناء الشيخ بدر وفرقته، إضاءة خالد عبد السميع.

بينما تقدم فرقة "لاموزيكا" فى الفترة من 22 إلى 28 مارس القادم



شادى الدالى

مسرحية "هنا السعادة" تأليف وإخراج وتمثيل نورا أمين، ويشارك بالتمثيل فيروز كراوية، نجلاء يونس، محمد إسماعيل، هانى حسن، محمد حبيب، نفرتارى جمال، نيفين التونى، مصطفى حزين، مايسة زكى، ويقدم العمل فى قالب موسيقى غنائى راقص..

فرقة أتيليه المسرح تشارك بالعرض المسرحى "ريتشارد وريتشارد ضد بيومى" إعداد وإخراج محمد عبد الخالق فى الفترة من 30 مارس وحتى 5 أبريل القادم تمثيل بيومى فؤاد، سعيد مصطفى، سيد عبد الخالق، شادى الدالى، هنادى موراللى، محمد لطفى، أسامة فؤاد، حمزة صلاح الدين، شعبان عباس، عبد الرحيم علام، أحمد جامع، هدى سعد، عمرو الشطبى، كريم عونى، إيناس حسن، الموسيقى لأسامة فؤاد، سينوغرافيا هانى عفيفى.

ويعتمد العرض على مزج عدة نصوص مسرحية منها ريتشارد الثانى لوليم شكسبير، ونيكسون نيكسون لرامل ليز.

ومن تأليف وإخراج سيد فؤاد الجنارى تقدم فرقة الحركة مسرحية "فى بيتنا فأر" من 7 إلى 13أبريل 2008 ، ويتناول العمل الهشاشة التى أصابت الأسرة المصرية المتوسطة، مع إعادة تقديم موسيقى المنولوجات التى قدمها أسطورة الكوميديا المصرية الراحل إسماعيل ياسين، ويشارك بالتمثيل فى العمل حمادة بركات، نرمين زعزع، حمادة شوشة، عطية دورديرى، عمرو رشاد، عادل صلاح، حسنين سيد الجنارى، هشام منصور، عزة الحسينى، محمد عبد الخالق، أشعار إبراهيم عبد الفتاح، غناء ممدوح مداح، ديكور أيمن فتحى.

«وبعدين» .. تحتفل بـ.. «دريم»

العرض المسرحى "وبعدين" قدمه فريق دريم يومى 15، 16 فبراير الماضيين، على مسرح الأنبا أنطونيوس بشبرا، احتفالاً بمرور خمس سنوات على تأسيس الفريق. (المسرحية إخراج أمير رفعت وسبق أن حازت على جوائز أفضل عرض مسرحى ومخرج وممثل وممثلة فى مهرجان فرق الدراما المتحدة الذى أقيم عام 2006 برعاية المركز الثقافى الكاثوليكى (حصل فريق دريم خلال سنواته الخمس على العديد من الجوائز منها جائزة أفضل عرض مسرحى فى مهرجان أسقفية الشباب 2005 عن مسرحية الخوف، وجائزة أفضل عرض على مستوى القاهرة فى مسابقة الكرازه عام 2006 عن مسرحية رداء الموت. وعن نفس المسرحية جائزة أفضل ممثل أول وأفضل ممثل دور ثانى وأفضل إدارة مسرحية.

ويستعد فريق دريم للمشاركة فى مهرجان المسرح العربى الذى تنظمه الجمعية المصرية لهواة المسرح.

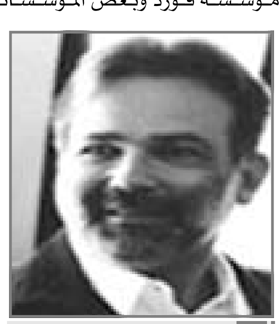
بعرض (زمن الأراجوزات)


ناجى عبد الله


من عروض فرقة دريم

محاضرات وفيلم تسجيلى عن الحكايات فى الوطن العربى

عقد بفندق بلازا المؤتمر الأول لمهرجان (حكايا) يومى 8 ، 9 فبراير المهرجان الذى تنظمه مؤسسة آناليندا بالاشتراك مع مؤسسة فورد وبعض المؤسسات


حسن الجريتلى

الأهلية الأردنية وقد تمت استضافة عدد كبير من الفنانين من مختلف الدول العربية والأوربية لمناقشة مركزية الحكاية فى العالم العربى متطرقين إلى جزء تعليمى عن كيفية محو الأمية والترتيبات اللازمة لاستكمال المرحلة الثانية من المهرجان، والمنتظر أن ينظم بالقاهرة العام القادم. المخرج الأردنى رائد عصفور والمصرى حسن الجريتلى ألقيا عددًا من المحاضرات حول طبيعة الحكاية بالمنطقة العربية كما تم عرض فيلم تسجيلى عن بعض التجارب السابقة لكيفية جمع الحكايات الشفهية من القرى النائية من مناطق مختلفة فى مصر.




محمود مختار



أول ورشة فى فنون المسرح بدكرنس

بيت ثقافة دكرنس بالمنصورة، انتهى من إعداد برنامج ورشة تدريبية فى فنون المسرح، يشرف على تنفيذها د. عبد اللطيف الشيتى أستاذ التمثيل والإخراج بالمعهد العالى للفنون المسرحية، تشمل الورشة التدريب على التمثيل والإخراج وحرفيات الأداء والإلقاء وتقنيات المسرح الحديثة، بإشراف الإدارة العامة للمسرح بهيئة قصور الثقافة فى إطار خطة لنشر الثقافة المسرحية بالمواقع الثقافية بمختلف أقاليم مصر.

يذكر أن هذه الورشة هى الأولى من نوعها فى بيت ثقافة دكرنس الذى انتهى مؤخراً من إجراءات إعادة هيكلة وتشكيل فرقته المسرحية استعداداً لتقديم عرض مسرحى جديد من إخراج أحمد ماهر.

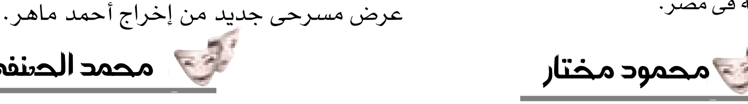
محمد الحنفى


د. أحمد نوار

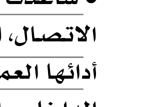
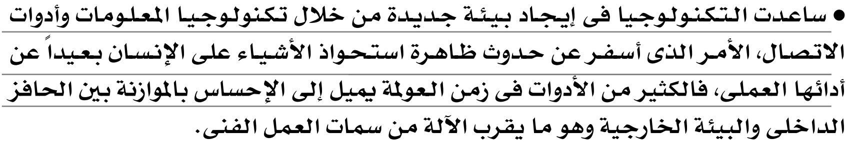
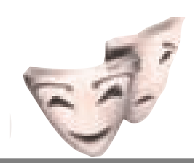
نهر الإبداع

تدور فى أروقة المسرحيين، وفى عدد من كتاباتهم وأبحاثهم مجموعة من المقولات المتصارعة حول تأصيل المسرح العربى ومد جذوره لعدد من الظواهر المسرحية الشعبية كى يبرهنوا على الجذور الممتدة للمسرح فى تراثنا العربى، بينما يؤكد آخرون أن المسرح غربى النشأة، وظنى أن من يعودون للجذور بحثاً عن أصول لمسرحنا أو من يعودون به إلى الغرب يعتركون فى أرض لن تنبت إلا الجدل غير المنتج.

إن هذه القضايا الخلافية وغيرها لابد أن تنسحب على واقعنا المسرحى، وبدلاً من الجدل الذى يصل حد العراك حول هذه القضايا على المسرحيين أن يعكفوا على بحث أزمات وقضايا وجماليات المسرح المصرى الآن بداية من مسرح الثقافة الجماهيرية مروراً بمسرح الدولة وانتهاء بالمسرح الحر، فنحن بحاجة إلى من يعرّف شباب المسرح بهذه الجماليات وبالمدارس الجديدة التى تنتمى إليها هذه العروض أو حتى وقوعها فى أسر القواعد الكلاسيكية أو المزاوجة بين عدة اتجاهات فتحليل العروض سيخلق قارئاً واعياً بالمسرح مما يدفعه لمتابعة العروض، وبالتالى سيفتح لآخرين باباً عبر هذا الوعى، أظن، وليس كل الظن إثم، أننا بحاجة إلى توعية المتلقين بأهمية المسرح ودوره بوصفه مرآة نرى فيها ذواتنا، بل نرى فيها قضايا أمتنا، ولا أعنى بالمرآة أن تكون انعكاساً بليداً للواقع، وإنما نتمناه جديداً على المستوى الفنى والجمالى وهو ما سيدفع الشباب من المهتمين بالمسرح والمتلقين له أن يمتلكوا وعياً جديداً قادراً على فهم واستيعاب ما يحدث فى العالم من تطورات متسارعة تحتاج إلى هذا الوعى الذى نأمل أن يتراكم فى الكتابات الشابة المعاصرة.



• جيزويت القاهرة يقوم حالياً بتنفيذ ورشة لفرقة الخيال الشعبى بإشراف المخرجة الإسبانية «بيا».

• ساعدت التكنولوجيا فى إيجاد بيئة جديدة من خلال تكنولوجيا المعلومات وأدوات الاتصال، الأمر الذى أسفر عن حدوث ظاهرة استحواذ الأشياء على الإنسان بعيداً عن أدائها العملى، فالكثير من الأدوات فى زمن العولمة يميل إلى الإحساس بالموازنة بين الحافز الداخلى والبيئة الخارجية وهو ما يقرب الآلة من سمات العمل الفنى.

«عرايس وعرسان» يفتتح الملتقى الثانى للعروسة الشعبية

ينظم صندوق التنمية الثقافية برئاسة الدكتور أحمد مجاهد، الملتقى الثانى للعروسة الشعبية، ابتداء من 20 وحتى 26 فبراير فى بيت السحيمى، بحارة الدرب الأصفر، شارع المعز، بمنطقة الحسين.

يقدم الملتقى هذا العام عددا من الفنانين الجدد فى مجال صناعة العرائس الشعبية. وتبدأ فعاليات الملتقى بافتتاح معرض (عرايس وعرسان)، والذى يضم أكثر من 150 عروسة شعبية فى مختلف المجالات كعرائس الأراجوز - خيال الظل - مولد النبى - القمح - حد السعف - لعب الأطفال - الحسد.... وغيرها من النماذج الموجودة فى أشكال الحياة اليومية لدى المصريين.

كما يضم الملتقى أعمال عدد من الفنانين الذين جمعهم ولعهم بالعروسة الشعبية، مثل زينب الشرقاوى، مهيتاب عبد الله، نور سمير، إسلام على، ومنار ناشد، وسماح عماد، ومحمد سعيد، وعائشة محمد.

والملتقى محاولة لربط شباب الفنانين بالموتيفات الشعبية حيث يقدم خمسة عروض تعتمد على خيال الظل والأراجوز من تأليف وإخراج د. نبيل بهجت، أشعار سيد لطفى،



ومن تقديم فرقة ومضة. وهى عرض «هروب الأمير وصال»، الذى يستلهم شخصية الأمير وصال من بابة طيف الخيال.

أما العرض الثانى فهو «على الزيبق»، الذى قدم فى الولايات المتحدة لأكثر من 40 ألف مشاهد فى 121 ليلة عرض، ويدور حول فكرة المقاومة التى لابد لها من الانتصار، ويستلهم العرض القصة الشهيرة فى السيرة الشعبية.

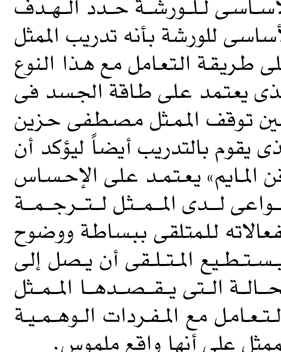
أما العرض الثالث فهو «أراجوز دوت كوم»، للمخرج المنفذ محمود حنفى، ويستلهم قصة «أندرسون» الشهيرة «ملابس الإمبراطور الجديدة»، محاولاً كشف الزيف فى السياسة الدولية.

العرض الرابع هو «جحا وحاكم المدينة» للمخرج المنفذ مصطفى عز، ويستلهم بعض نوادر جحا السياسية ويربطها بالواقع الحالى.

وأخيراً «سهرة مع خيال الظل والأراجوز»، للمخرجين محمد سعيد، وإسلام على، ويعتمد على بابة التمساح، وبعض نمر الأراجوز والارتجال.

ورشة «مايم» ... على الجيزويت

تستعد فرقة «ملامح» المستقلة لتنظيم ورشة تدريبية فى «فن المايم» بالاشتراك مع جمعية النهضة العلمية «جيزويت القاهرة» تبدأ يوم 22 فبراير وتستمر لمدة أسبوعين، شريف شعبان المدرب الأساسى للورشة حدد الهدف الأساسى للورشة بأنه تدريب الممثل على طريقة التعامل مع هذا النوع الذى يعتمد على طاقة الجسد فى حين توقف الممثل مصطفى حزين الذى يقوم بالتدريب أيضاً ليؤكد أن «فن المايم» يعتمد على الإحساس الواعى لدى الممثل لترجمة انفعالاته للمتلقى ببساطة ووضوح ليستطيع المتلقى أن يصل إلى الحالة التى يقصدها الممثل والتعامل مع المفردات الوهمية للممثل على أنها واقع ملموس.

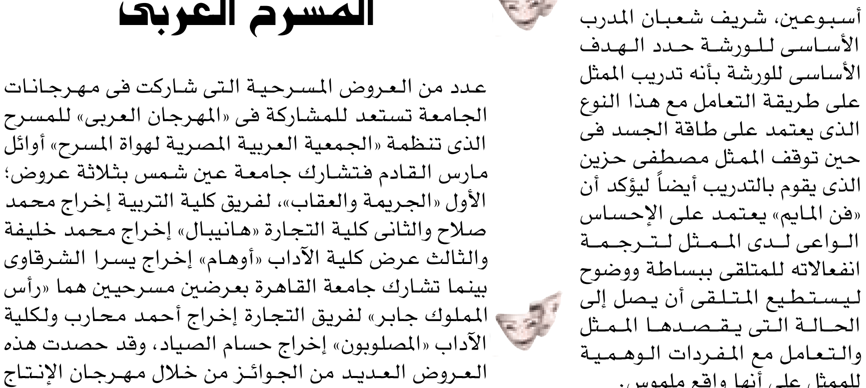
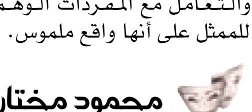
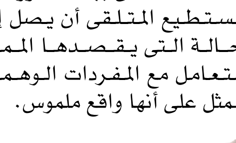
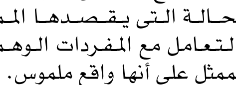
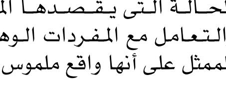

مصطفى حزين

محمود مختار

عروض جامعية فى مهرجان المسرح العربى

عدد من العروض المسرحية التى شاركت فى مهرجانات الجامعة تستعد للمشاركة فى «المهرجان العربى» للمسرح الذى تنظمه «الجمعية العربية المصرية لهواة المسرح» أوائل مارس القادم فتشارك جامعة عين شمس بثلاثة عروض؛ الأول «الجريمة والعقاب»، لفريق كلية التربية إخراج محمد صلاح والثانى كلية التجارة «هانيبال» إخراج محمد خليفة والثالث عرض كلية الآداب «أوهام» إخراج يسرا الشرقاوى بينما تشارك جامعة القاهرة بعرضين مسرحيين هما «رأس المملوك جابر» لفريق التجارة إخراج أحمد محارب ولكلية الآداب «المصلوبون» إخراج حسام الصياد، وقد حصدت هذه العروض العديد من الجوائز من خلال مهرجان الإنتاج الذاتى.

محمد محمدى

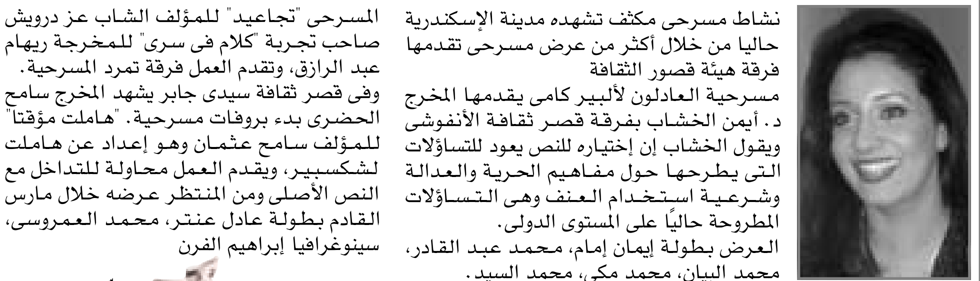


«حكى مصاطب».. تحتفل بأطفال السيدة زينب

تنظم "جمعية تنمية المجتمع المحلى" بالسيدة زينب احتفالية فنية يوم ٢٣ فبراير بالحديقة الثقافية تضامنًا مع أطفال الشوارع، تحييها فرقة (حكى مصاطب)، والتى تقدم عددًا من حكايات وقصص الأطفال، من أداء منى المصرى والتى سوف تحكى حكاية (الأمانة والخداع) وهى حكاية شفهية من الأدب الأفريقى جمعها الكاتب و.هـ. هويتلى بينما تقدم نجلاء قورة حكاية (الأصيل والخسيس) من كتاب "حكايات الدقهلية" والتى جمعها فتوح أحمد بينما تحكى الممثلة جيدة رضوان من القصص اللاتينى (تونه - يونيتا)، ويشارك الحكاء رمضان خاطر بحكاية (نقطة العسل) وهى من الحكايات الشفهية المنقولة، وسوف تقدم فرقة (حالة) لمسرح الشارع العرض المسرحى (أوزو لذيذ) من تأليف وإخراج محمد عبد الفتاح وتمثيل على صبحى كريم أبو الفتوح، محمد أبو الفتوح، على خميس، هانى طاهر، أحمد صلاح، أحمد مصطفى، المنسق العام للبرنامج يافاجيولى ذكرت أن ورشًا تدريبية ستقام على هامش الاحتفالية لتعليم الأطفال فن الرسم، التصوير الفوتوغرافى، تدوير مخلفات البيئة.


حالة فى حكى المصاطب

هاملت وكامى.. يضيئان مسارح الإسكندرية


إيمان إمام

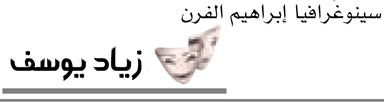
نشاط مسرحى مكثف تشهده مدينة الإسكندرية حاليا من خلال أكثر من عرض مسرحى تقدمها فرقة هيئة قصور الثقافة

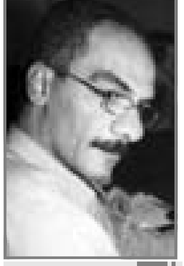
مسرحية العادلون لألبير كامى يقدمها المخرج د. أيمن الخشاب بفرقة قصر ثقافة الأنفوشى ويقول الخشاب إن إختياره للنص يعود للتساؤلات التى يطرحها حول مفاهيم الحرية والعدالة وشرعية استخدام العنف وهى التساؤلات المطروحة حاليًا على المستوى الدولى.

العرض بطولة إيمان إمام، محمد عبد القادر، محمد البيان، محمد مكى، محمد السيد.

بينما يقوم المخرج محمد الطباع ببروفات العرض المسرحى "تجاعيد" للمؤلف الشاب عز درويش صاحب تجربة "كلام فى سرى" للمخرجة ريهام عبد الرازق، وتقدم العمل فرقة تمرد المسرحية.

وفى قصر ثقافة سيدى جابر يشهد المخرج سامح الحضرى بدء بروفات مسرحية. "هاملت مؤقتًا" للمؤلف سامح عثمان وهو إعداد عن هاملت لشكسبير، ويقدم العمل محاولة للتداخل مع النص الأصلى ومن المنتظر عرضه خلال مارس القادم بطولة عادل عنتر، محمد العمروسى، سينوغرافيا إبراهيم الفرن


زياد يوسف


د. أيمن الخشاب

7مشاريع.. على أجندة المسرح الأسوانى


مروة فاروق

تلقت إدارة الثقافة بأسوان المشاريع المقدمة من المخرجين، للمشاركة فى نشاط نوادى المسرح لهذا العام، وقد بلغ عدد العروض المتقدمة سبعة عروض، أربعة منها فى أسوان، وثلاثة بمدينة كوم أمبو.

فى أسوان يقدم "أصولى مرعى" عرض: جنون عادى جدا. من تأليف: مروة فاروق. بينما يقوم " رمضان حسان" بإخراج عرض " بلا نوافذ" ليوسف عز الدين. و"إسماعيل عمارة" يقدم عرض "فكرة جديدة" من تأليف: محمد الشركى. والعرض الأخير يقوم بإخراجه "أحمد حسن بدوى" وهو: ساعة واحدة. للمؤلف: صبرى عبد الرحيم.

وفى كوم أمبو يقدم "هانى فهمى" عرض: ثورة الماريونت. من تأليف: حازم مصطفى. بينما يقوم "خالد عبد العظيم" بإخراج: البئر. للكاتب: محمود أبو دومة. أما "خالد عطا الله" فقد تقدم بمشروع مونودراما من تأليفه و هو : انتظار أخير.

أحمد أبو خنيجر

فى انتظار جودو... و القاعدة و الاستثناء على البرنامج الثقافى

على شبكة البرنامج الثقافى يتواصل تقديم السهرات المسرحية يوميا.. ونسهر هذا الأسبوع مع المسرحيات التالية:

اليوم الاثنين : 18 -2 تقدم فى الجزء الأول من السهرة الساعة العاشرة مساء مسرحية (فى انتظار جودو) من تأليف صمويل بيكيت، وترجمة د فايز إسكندر، بطولة: شفيق نور الدين، أحمد الجزيرى، سعد أردش، من إخراج بهاء طاهر.

وفى الجزء الثانى من السهرة الساعة الواحدة وسبع دقائق بعد منتصف الليل تذاع مسرحية (زوج مثالى) كتبها أوسكار وايلد، وترجمها إلى العربية فوزى سمعان؛ بطولة: زكى طليمات، سناء جميل، أحمد علام، أمينة رزق، ومن إخراج أحمد كامل مرسى.

أمينة رزق

يوم الثلاثاء : 19- 2 سهرة مع مسرحية (نص اوبرا أورفيو و أريروديتش) وذلك فى تمام الساعة الواحدة و النصف، المسرحية من تأليف راينيرى دكاساجيجى، وترجمة وإعداد فؤاد سعيد، بطولة حسن عبد الحميد، سميرة عبد العزيز، مفيد عاشور، شادية حسنى، إخراج أحمد سليم.

يوم الخميس : 21 - 2 نستمع إلى أحد أعمال الكاتب المسرحى موليير هى (الحب أفضل طبيب) فى تمام الواحدة والنصف، ترجمة سعاد نجيب وإخراج رجب الحلوانى.

يوم الجمعة :22- 2 نستمع من أعمال بريخت إلى مسرحية (القاعدة والاستثناء) فى تمام الساعة الواحدة والنصف بعد منتصف الليل، ترجمة عبد الغفار مكاوى، وإخراج صلاح عز الدين.

يوم السبت : 23 - 2 نستمع فى الساعة الواحدة والنصف إلى محاورة درامية عن المخرج المسرحى (جان فيلور) بطولة: جلال الشرقاوى، محى الدين عبد المحسن، وإخراج الشريف خاطر.

يوم الأحد : 24 - 2 الساعة الواحدة و النصف نستمع إلى (دكتور اونول) مسرحية كتبها جيمس برنارد فاجان، ومن ترجمة وإخراج عبد المجيد شكرى.


عالية الريانى

• مسرحية «مرايا الروح» تم عرضها الأسبوع الماضى بالجيزويت من تأليف وإخراج محمد حمدى.

• لقد حدث التزاوج بين الأدب والتكنولوجيا، وبدأت أمارات ما يحمله الأدب من لقاح التكنولوجيا فى الظهور عليه، فظهرت تغيرات على طبيعة العملية الإبداعية، وعلى عناصره، واطردت التغيرات فى الأجناس الأدبية لتجمع بين الأدبية والإلكترونية، وهو ما اصطُلح عليه فى الأوساط الأدبية والنقدية الحديثة باسم الأدب التفاعلى.

53 فرقة فى أطول «مارثون» للثقافة والفنون الشعبية





من عروض فرق الفنون الشعبية بالهيئة العامة لقصور الثقافة

تحت رعاية د. أحمد نوار رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة تتواصل خلال فبراير الجارى ومارس القادم فعاليات المسابقة الثانية لفرق الفنون الشعبية بالأقاليم الثقافية الخمسة التابعة للهيئة بمشاركة 53 فرقة فى مجالات الموسيقى والأداء الحركى والفنون التلقائية.

المسابقة التى بدأت بعرض لفرقة الوادى الجديد وملوى للرقص الشعبى يوم 11 فبراير الماضى تلاه عرض رقص شعبى لفرقتى أسوان، والمنيا الثلاثاء فيما أقيم الأربعاء الماضى عرض راقص لفرقتى قنا، وسوهاج، وأقيم يوم الخميس 14 فبراير عرض موسيقى وغناء شعبى لفرق سوهاج، الأقصر، القومية، وأقيم يوم الجمعة 15 فبراير عرض موسيقى وغناء شعبى لفرق شلاتين، الأقصر، توشكى، والسبت 16 فبراير عرض فنون تلقائية لفرق كل من الداخلة، أحمد بهاء الدين، الفرافرة.

وتتسابق فرق إقليم القناة وسيناء الثقافى على مسرح قصر ثقافة العريش حيث تقدم أول عروض المسابقة بعرض لفرقتى العريش حيث تقدم أول عروض المسابقة لفرقتى العريش وبورسعيد للرقص الشعبى بعد غد الثلاثاء 19 فبراير ويقام الأربعاء 20 فبراير عرض لفرقة الإسماعيلية، فيما يقام الخميس 21 فبراير عرض للموسيقى والغناء الشعبى لفرقتى بورسعيد والسويس بينما يقام يوم الجمعة عرض موسيقى وغناء شعبى لفرق الإسماعيلية والطور التلقائية ورفح التلقائية.

أما فى إقليم غرب ووسط الدلتا الثقافى فتقام المسابقة على مسرح قصر ثقافة برج العرب حيث تبدأ المسابقة بعرض لفرقتى المنوفية والحرية للرقص الشعبى وذلك يوم الأحد 24 فبراير ويقام يوم الاثنين 25 فبراير عرض للرقص الشعبى لفرقتى الأنفوشى والبحيرة بينما يقام يوم الثلاثاء 26 فبراير عرض رقص شعبى لفرقتى الغربية وغزل المحلة ويقام يوم الأربعاء 27 فبراير عرض رقص شعبى لفرقة مطروح فيما يقام يوم الخميس 28 فبراير عرض للموسيقى والفنون التلقائية لفرق كل من المنوفية، الغربية، سيوة.

وكانت المسابقة قد بدأت بإقليم القاهرة الكبرى وشمال الصعيد الثقافى على مسرح قصر ثقافة الفيوم خلال الفترة من 4 إلى 8 فبراير حيث أقيم عرض موسيقى وغناء شعبى لفرقتى شبين القناطر وسليمان جميل يوم الاثنين 4 فبراير، وعرض موسيقى وغناء شعبى لفرقتى شبرا الخيمة وكفر الشرفا يوم الثلاثاء 5 فبراير، وكذلك عرض للفنون التلقائية لفرق أبو قير، الواحات البحرية، بدو الفيوم، وذلك يوم الأربعاء 6 فبراير بينما تم عرض رقص شعبى لكل من فرق بنها، بنى سويف وعرض رقص شعبى لفرقة الفيوم يوم الجمعة 8 فبراير.



د. رضا غالب

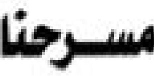
«مولد سيدى المرعب» بثقافة الفشن

تستعد فرقة بنى سويف القومية حالياً لبدء بروفات عرضها المسرحى للموسم الجديد بعد ترشيح د. رضا غالب لإخراج العمل وجارى اختيار النص.

يذكر أن الفرقة قدمت من قبل أعمالاً ناجحة وحازت على المركز الأول أكثر من مرة فى مهرجانات هيئة قصور الثقافة ويشارك بالتمثيل فى عروضها: كامل عبد العزيز، إيمان عبد الحليم، فتحى عبد الوهاب، إسماعيل شاهين، محمد عبد المعطى.

ومن جانب آخر قال كمال علام مدير ثقافة الفشن إن المخرج سمير الخليلى بدأ مؤخراً بروفات مسرحية «مولد سيدى المرعب» للكاتب يوسف عوف لتقديمها على مسرح قصر ثقافة الفشن.





• الماكينة المسرحية فى المقام الأول هى المعمار الذى يؤسس ويحدد المبنى المسرحى، وهى التى تحدد الفضاءات المعينة للتمثيل وللمشاهدين. الهيكل المعمارى وتشكيله يتيحان ميكنة مسرحية محددة، أدوات إضاءة وصوت، توازن مسافات، خطوط بصرية، منظورات.





بروفة جنرال

بعد ليلة عرضها الأولى

بروفة جنرال تثير أزمة فى المسرح الوطنى بالكويت

مسرحية «بروفة جنرال» للمؤلف محمد الخشاوى، تم عرضها الأسبوع الماضى على خشبة المسرح القومى بالكويت، بطولة: حمد الشكنانى، منال الجار الله، منصور المنصور، عبد الرحمن السلمان، والإخراج لمنصور حسين المنصور، ديكور مها المنصور، أزياء مجدولين الربيعان، الموسيقى لمحمد الحملى.

تقدم المسرحية لمعاناة الفنان الذى يحاول هزيمة الإحباط الذى يسيطر على الوطن مع حث رجل الشارع على ضرورة التفاعل مع القضايا المختلفة التى تحاصره.

وعبر مؤلف المسرحية محمد الخشاوى عن سعادته بالتجربة الأولى له فى الكتابة المسرحية مؤكدا على أن تصفيق الجمهور وعبارات الإشادة التى استقبل بها العرض تحمله مسئولية ضرورة الحفاظ على تقديم أعمال متميزة.

يذكر أن مسرحية «بروفة جنرال» تعرضت لهجوم كبير بعد عرضها بسبب المباشرة فى طرح موضوعها وهو ما اضطر مخرجها منصور حسين المنصور للدفاع عن عمله مشيرا لحقيقة أن المباشرة فى طرح الموضوعات وتناول الحدث بكل شفافية ودون تعقيد من الوسائل الناجحة لإيصال رسالة العمل الفنى للمتلقى.

شادى أبو شادى



«سيد النظافة» ... حملة مسرحية خاصة لتوعية أطفال السعودية

فرقة «فنون جدة» المسرحية التابعة لمسرح عمر الجاسم قدمت مؤخراً مسرحية «سيد النظافة» والتى أنتجت بالتعاون مع وزارة الصحة السعودية، وتم عرضها فى الرياض بحضور د. خالد الزهرانى وكيل وزارة الصحة للطب الوقائى، وعدد من مسئولى القطاع الصحى والإعلامى بالسعودية.

عمر الجاسر بطل ومخرج العرض، قال إن المسرحية هى باكورة سلسلة من الأعمال يتم إنتاجها حاليا لتعرض ضمن فعاليات المرحلة الأولى لحملة «النظافة الشخصية» والتى تهتم بتوعية الأطفال بأهمية النظافة وترعاها وزارة الصحة ولذلك يتم مراعاة بساطة مفردات المسرحية لتتناسب وعقلية الطفل، كما اشتمل العمل على مونولوج هادف عن التوعية كتب خصيصاً لها ولحنه الفنان سمير سالم.



سيد النظافة



زهيرة بن عمار

زهيرة بن عمار فى مهرجان المسرح العربى

المخرجة التونسية زهيرة بن عمار انتهت من وضع اللمسات النهائية لمسرحية «سنديانة» ومن المنتظر مشاركته فى الدورة القادمة لمهرجانات المسرح العربى الذى تنظمه الجمعية المصرية لهواة المسرح.

المسرحية تأليف وتمثيل زهيرة بن عمار أيضا، والموسيقى لأركان بوجلابيه، سينوغرافيا صالح بركة. المسرحية تتناول مشكلات الانتماء والهوية والخوف من المستقبل الذى تعيشه الشخصية محور الأحداث.

يذكر أن زهيرة بن عمار ساهمت فى نهضة حركة المسرح التونسى منذ الثمانينيات.

عشرة آلاف دينار تونسى ... فى انتظار مؤلفى المسرح

لجنة جائزة أبو القاسم الشابى بتونس أعلنت الأسبوع الماضى عن فتح باب الترشيح لجائزتها الخاصة بالتأليف المسرحى - الدورة الثانية والعشرون لسنة 2008 شروط الترشيح أن يكون العمل تأليفًا «لا مقتبسًا ولا مترجماً» ومكتوباً باللغة العربية الفصحى مع صلاحية للإخراج والتمثيل على خشبة المسرح أو سبق تقديمه أمام الجمهور المسرحى مع بيان مكان العرض وتاريخه وقائمة العاملين فيه، وأن يكون النص منشوراً فى طبعته الأولى فى الفترة من 1 يناير 2005 وحتى 15 يونيو 2008.

ويتقدم المتسابق بخمس نسخ مطبوعة من العمل إضافة إلى طلب ترشيحه للمسابقة مع نبذة مختصرة من سيرته الذاتية.

كما تشترط المسابقة ألا يكون النص المرشح قد أحرز به مؤلفه من قبل أى جائزة فى التأليف المسرحى من أى جهة، مع ضرورة ذكر عنوان مؤلف العمل ووسائل الاتصال به بخط واضح على أن ترسل الأعمال بالبريد المسجل إلى لجنة جائزة أبو القاسم الشابى - الدورة الثانية والعشرون - البنك التونسى - 2 - نهج تركيا 1001 تونس - الجمهورية التونسية.



أبو القاسم الشابى

حساء شكسبير على هامش مهرجان «أوال»

مسرح «أوال» اختتم مهرجانه الرابع الأسبوع الماضى بعرض «المبجل» لمسرح الريف، وأصدر بالتعاون مع الناقد والمترجم محمد الخزاعى كتاب «حساء شكسبير» الذى سبق وصدر له كتاب «دراسات فى الأدب المسرحى» و«البدايات: دراسة مقارنة لنشأة وتطور أدب المسرح عند العرب». هذا إضافة إلى كتابه الجديد «رابعة الساحرات ومقالات مختارة».

وقال الخزاعى فى معرض تقديمه لكتابه الجديد الذى يقع فى 861 صفحة من القطع الصغير تتناول هذه المقالات فى غالبيتها موضوع الدراما كنص أدبى من بين ما تتناوله من موضوعات، ظهرت جميعها فى أوقات متفرقة فى صور مختلفة.

وتتوزع مادة الكتاب على ثمانية فصول عناوينها: تكوين المرأة فى أدب شكسبير المسرحى: هاملت، الليدى مكبث: أهى رابعة الساحرات؟

بين عطيل لوليم شكسبير وديدمونة ليوسف صائغ، ملاحظات عابرة على نص شكسبيرى ورؤية تجريبية لمأساة ماكبث، ملاحظات حول تجربة العريض فى التأليف المسرحى، يوجين يونسكو وصدفة الرحيل فى يوم المسرح، فن الترجمة، وأخيراً مقولات فى الترجمة.

ويشرح المؤلف: يحتل وليم شكسبير نصيب الأسد فى هذه المقالات من خلال تناولى لثلاث من مآسيه الشهيرة، ولو قيض للملك لير مع بناته الثلاث أن يكونوا من بينها لكانت تراجيدياته الكبرى الموضوع الرئيسى لهذه المقالات. مضيفا: يعتبر موضوع المرأة عند شكسبير من الموضوعات الثرية والمعين الذى لا ينضب عندما يتناوله النقاد ويبحثه الدارسون.

فهذا المخلوق العجيب يتخذ صوراً عدة تختلف باختلاف المراحل التى كتبت فيها الأعمال، وقال فى هذا الصدد: ففى الأعمال الأولى (لشكسبير) لم تضطلع شخوصه الأنثوية على أدوار محورية كتلك التى ظهرت بها فى المآسى الكبرى التى تزيد أهميتها عن أدوارها فى المسرحيات التاريخية والرومانية حيث كليوباترا هى الاستثناء.

وسوى المقالات أو الدراسات التى تتحدث عن نساء شكسبير وتسبر أغوارهن، فبقية محتويات هذا الإصدار الجديد تتنقل بين مقاربة مسرحيات إبراهيم العريض، ومسرح اللامعقول كما جسده يوجين يونسكو.. ويبتعد المقالان المتبقيان قليلاً عن أجواء مقاربة النصوص المسرحية ليقتربا من الأدب المقارن والترجمة.

إيه الأخبار..؟



أشرف زكى

• بدأت الأسبوع الماضى عملية تطوير وتجديد قاعة مسرح السلام بالقصر العينى.

د. أشرف زكى رئيس البيت الفنى للمسرح، قال إن خطة تحديث المسرح مؤجلة منذ عام وتقرر تنفيذها بعد الاتفاق مع الشركة المنفذة على تسليم المسرح خلال مايو القادم، بينما أكد هشام جمعة مدير المسرح الحديث أن خشبة المسرح سوف تزود بأحدث تقنيات المسرح الحديثة لتتناسب والعروض التى تحتاج إلى وسائل تكنولوجية متطورة.



نور سليمان

• فريق مسرح كلية الطب بجامعة بنى سويف بدأ بروفات العرض المسرحى «الراجل اللى ضحك على الأبالسة» للكاتب على سالم، إخراج إسماعيل شاهين، أشعار نور سليمان، والألحان لطارق لبيب، للمشاركة فى المهرجان السنوى للمسرح الجامعى الذى تبدأ فعالياته 25 مارس القادم على مسرح جامعة بنى سويف.



حسن الوزير

• المخرج حسن الوزير المدير الحالى لفرقة «السامر» يعقد اجتماعا أسبوعياً مع أعضاء الفرقة فى محاولة لرصد أهم المشكلات التى تواجه الفرقة مع دراسة احتياجاتها المختلفة فى مختلف عناصر العرض المسرحى.

الوزير يدرس حاليا إنشاء شعبة جديدة باسم «شباب السامر» لتقديم عروض مسرحية تتسم بالجرأة والمغامرة بعيداً عن الأعمال التقليدية مع الاستفادة بالطاقات الشابة التى انضمت للفرقة خلال الآونة الأخيرة.



• فرقة البؤرة المسرحية أطلقت الأسبوع الماضى «جروباً خاصاً» للفرقة على موقع الفيس بوك.

• كانت المصابيح المتوهجة البدائية ذات الفتيل الكربونى ضعيفة فى بنيتها مما يجعلها تسخن. التجارب الأولى على المصابيح ذات الفتيل المعدنى صنعت ما بين عامى 1910 و 1913، وكان قد أطلق عليه فتيل النترات رغم أنه كان مصنوعاً من التنجستين.

فنانو المسرح المنياوى يستغيثون:

أوقفوا قرار هدم مسرح بنى مزار..

يلعب مسرح الثقافة الجماهيرية، وهو ذلك المسرح الذى تقدمه فرق الهواة الإقليمية التابعة لهيئة قصور الثقافة فى جميع محافظات مصر، دوراً بالغ الأهمية فى إثراء الواقع المسرحى المصرى.

وانطلاقا من هذه الأهمية تجوب «مسرحنا» كل محافظات مصر للاقتراب من المسرحيين بها والتعرف على المشاكل التى تواجههم، وكذلك القضايا التى يناقشها مسرحهم، والآمال التى يعلقونها على هذا النشاط الحيوى والفاعل خاصة أن إجمالى عدد هذه الفرق ما بين قومية وبيوت وقصور وأندية يصل إلى أكثر من 250 فرقة مسرحية.

وفى هذا العدد تنشر «مسرحنا» الندوة التى أقامتها مع فنانى المسرح بمحافظة المنيا وأدارها الشاعر والكاتب المسرحى المنياوى أشرف عتريس الذى استهل الندوة بالترحيب بمسرحنا، والحديث عن مشكلات المسرح المنياوى، وعن أحلامه أيضا.



خيبة أمل

مجدى أبو زيد قال: لم يكن الحصاد أبداً على قدر ما نبذله من جهد فى زرع المحصول.. فنحن نقوم بعمل بروفات كثيرة لإنتاج أى عرض مسرحى، وعند الحصاد أو العرض نصاب بخيبة أمل حقيقية، حيث لا يشاهد العرض سوى لجنة التحكيم، وبعض المشاهدين من أقارب وأصدقاء أعضاء الفرقة الذين يتناقصون ليلة بعد ليلة، ثم ينفض المولد.. نفسى أشبع تمثيل فى حضور جمهور حقيقى وكبير، فلم يعد الجمهور متواجداً كما كان الحال منذ عشرين عاماً.. وأنا عاصرت هذه الفترة المزدهرة.. فقد عملت مع فرقة المنيا المسرحية منذ 1980.. والآن أتساءل: ما هى الأسباب التى ذهبت بجمهور المسرح بعيداً.. هل ما نقدمه لا يشكل عنصر جذب؟.. هل سرقته منّا وسائل الإعلام التكنولوجية فى عصر الفضائيات؟.. من المسئول عن عودة الثقة بين الجمهور ومسرحنا؟.

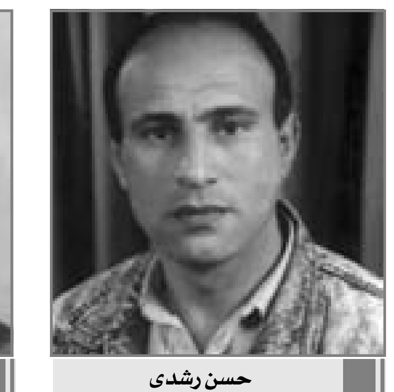
وعن جريدة «مسرحنا» قال أبو زيد: إننى سعيد بأن تكون لنا جريدة باسمنا، تعبر عَنا، وتكون وسيلتنا لتوصيل أصواتنا وتقديمنا إلى المسئولين وإلى الجمهور.. وتكون وسيلتنا كذلك للتواصل بين فنانى الأقاليم.. وأنا واثق من أن هذه الجريدة ستكون دعامة لنا.. وستكون طريقنا إلى تأكيد وإظهار هويتنا المسرحية، كما ستكون سبباً فى إثراء الحركة المسرحية فى أقاليم مصر.. وقد بدأت بالفعل تمارس دورها منذ أعدادها الأولى.. ونرجو أن تستكمله بنجاح.. ونحن معها..

وفى نهاية حديثه تساءل مجدى أبو زيد: أين مسرح المنيا.. متى يتم الإفراج عنه.. ومتى يرى النور؟ وتساءل أيضاً: لماذا لا يكون لفنانى الأقاليم الحق فى عضوية نقابة المهن التمثيلية؟



إما هواية وإما احتراف

وحدد ياسر فؤاد، عضو فرقة المنيا، ثلاث مشكلات قال إنها تؤثر سلباً على المسرح فى الأقاليم، خاصة المسرح المنياوى أولها: أن توقيتات العرض لا



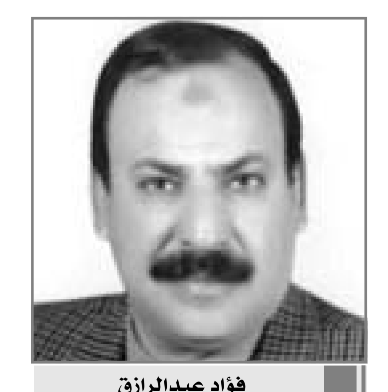
حسن رشدى

تتناسب مع الجمهور الذى يكون منشغلاً.. بل وفى حالة طوارئ استعداداً للامتحانات.. وتساءل ياسر: لماذا لا تقدم العروض فى الصيف.. وهو موسم الإجازات؟.. أما المشكلة الثانية فهى عدم وجود خشبة مسرح تابعة لهيئة قصور الثقافة فى المنيا، وإغلاق المسارح الأخرى فى وجوه فنانيها مثل مسرح الجامعة.. على الرغم من وجود بروتوكول تعاون بين الجامعة والهيئة.. وأكد ياسر أن مسرح الجامعة لا يفتح إلا لاستقبال العروض القادمة من القاهرة وعروض الجامعة فقط، وأشار إلى أن المسرح الرومانى غير صالح لكل العروض وهو تابع للمحافظة، أما ثالث المشكلات التى تحدث عنها ياسر فهى الخلط بين الهواية والاحتراف، مشيراً إلى أن الفنانين يتقاضون بالفعل أموالاً، ولكنها قليلة جداً.. وعليه إما أن تكون العملية المسرحية هواية خالصة.. وإما أن يحصل الفنانون على (فلوس كويسة).

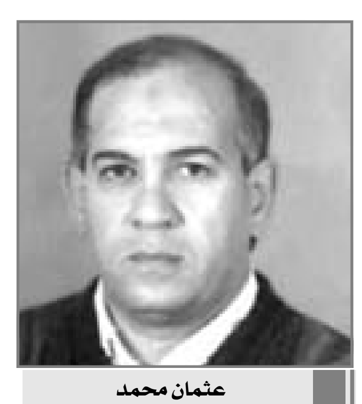


نقطة الانطلاق

وعن مشكلة خشبة المسرح أيضاً قال فؤاد عبد الرازق: إن مشكلة المسرح المنياوى تتمحور حول عدم وجود خشبة مسرح صالحة للعرض عليها.. فخشبة المسرح هى نقطة الانطلاق الحقيقية التى يمكن من خلالها عمل خطط لإعداد الممثل، بل والمخرج والمؤلف.. وكذلك الجمهور، ونحن نشكو فى المنيا من عدم وجود هذه الخشبة.. على الرغم من وجود مسارح كثيرة فى المدينة لا يتم استعمالها للنشاط المسرحى.. وفى حالة إعادتها لفرقة المنيا.. فإن القائمين على هذه المسارح يتحكمون فى كل شىء بشكل تعسفى، من أول التحكم فى مواعيد البروفات



فؤاد عبدالرازق



عثمان محمد



أتموا بناء مسرحنا .. فنحن بلا مسرح



نفسى أشبع تمثيل فى حضور جمهور كبير



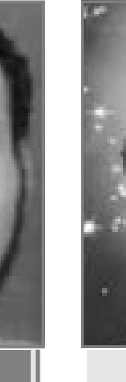
من المسئول عن عودة الثقة بين الجمهور ومسرحنا

حتى مواعيد العرض.. حتى مسرح ديوان عام المحافظة.. لا يستخدم إلا بقرار من المحافظ.



تباطؤ مقصود

فتحى إدريس، مهندس ديكور قال: إن أهم المشاكل التى تواجه هواة المسرح فى المنيا هى عدم وجود برامج تثقيفية، ودورات تدريب للممثلين والعاملين فى مجالات الديكور والإضاءة، وكل عناصر العرض المسرحى.. كذلك عدم الاحتكاك بالفرق الأخرى وتبادل الزيارات معها.. وهذا يجعل خبرات الفرقة محدودة. وأضاف: إن لدينا إحساساً بأن عدم استكمال المسرح الخاص بالثقافة الجماهيرية، والتباطؤ فى إنشائه



فتحى إدريس



عماد التونى

(مقصود) لعرقلة أى نشاط تنويرى فى المنيا.. فلا توجد أسباب تمنع استكماله ونحن نعرف أن هناك اعتمادات مالية كثيرة تصرف لجهات أخرى.. يا ناس.. لابد من استكمال إنشاء مسرحنا ليكون متنفساً للمسرحيين ولكل المثقفين فى المحافظة.



هدم مسرح بنى مزار

أحمد سامى عمر، مدير إنتاج بفرع ثقافة المنيا، تحدث غاضباً عن قرار للمحافظ بهدم مسرح بنى مزار، وهو المسرح الذى قام على جمع التبرعات.. وتعمل من خلاله فرقة متميزة هى فرقة بنى مزار.. أضاف أحمد أسامة: إنه يتمنى أن تنجح المحاولات والجهود التى تبذلها مديرة الموقع الحالية السيدة سميرة عبد الرحمن فى إقناع المسئولين بعدم هدم المسرح.

محمد ناجى عبد العزيز، عضو فرقة المنيا القومية ورئيس المكتب الفنى سابقاً، ورئيس مجلس إدارة جمعية محبى الفنون والآداب بالمنيا تساءل: ماذا بعد حصول أى ممثل على المركز الأول على مستوى الجمهورية؟ وكيف يمكن الاستفادة من المواهب المتميزة على مستوى الأقاليم؟

وتحدث عماد التونى مخرج مسرحى قائلاً: لن أضيف كثيراً عما قاله الزملاء، فأنا أتفق معهم فى أن مشكلتنا الكبرى هى عدم وجود مسرح تقدم عليه الفرقة ما لديها من مواهب، وغلق المسارح الأخرى فى وجوه المسرحيين.. ولكنى أضيف على سبيل المثال أننى قمت بعمل أوبريت بمناسبة مرور خمسين عاماً على ثورة يوليو، وكان ذلك فى 2002، وعندما طلبت من الجامعة

أشرف عتريس

استضافة العرض فى قاعة سوزان مبارك وبتكليف من المحافظ، طلبوا منى خمسة آلاف جنيه عن الليلة الواحدة، وطالب التونى بتوفير بنود استضافة وإعاشة للمخرجين الوافدين فى كل موقع، حتى لا يضطر المخرج إلى التسول من المحافظة أو غيرها، أو أن يتحكم فيه مدير الموقع.

عثمان محمد، ممثل قال: لابد من إيجاد وسيلة لتفعيل البروتوكول الثقافى بين الثقافة والجامعة.. حتى يمكننا العرض على مسرح الجامعة الذى لا يفتح أبوابه إلا للفرق المسرحية الكبيرة التى تأتى من القاهرة.

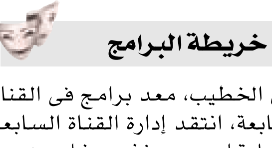
منحة تفرغ

وطالب جمال محروس، ممثل، بإعطاء الممثل (منحة تفرغ) بداية من حضور المخرج لتنفيذ العرض على أن يتم ذلك من خلال المحافظة والجهات المسئولة.

نقد ذاتى

وفى إطار النقد الذاتى أيضاً تحدث بصراحة المخرج أسامة طه قائلاً: الزملاء جميعاً تحدثوا عما لنا وجاء الدور لأتحدث عما علينا.. وعلينا أن نقتدى بتجربة نوادى الأدب فى الهيئة العامة لقصور الثقافة. وأن يكون لنا اجتماع أسبوعى يخصص للالتقاء والتواصل، بالإضافة إلى عمل دورات وورش تدريبية تتم بالتعاون مع ذوى الخبرة داخل المحافظة نفسها، وليس من الضرورى استدعاء أكاديميين ومتخصصين من القاهرة أو غيرها.

وفى سياق المشكلات التى يعانى منها المسرح المنياوى أشار أسامة طه إلى أن قصر ثقافة «أبو قرقاص» هو الموقع الوحيد الذى يملك خشبة مسرح مجهزة للعرض عليها غير أن هناك بعض السلبيات التى استغلها الدفاع المدنى لوقف النشاط، وطالب أسامة طه بالإسراع فى علاج هذه السلبيات الصغيرة، خاصة وأن الموقع تكلف الملايين ويحتاج فقط إلى بضعة آلاف من الجنيهات حتى يعود العمل من جديد.



خريطة البرامج

وائل الخطيب، معد برامج فى القناة السابعة، انتقد إدارة القناة السابعة لأنها قامت بحذف برنامجه عن المسرح من خريطة البرامج.. على الرغم من أن هذا البرنامج تحديداً نجح فى تغطية حادث بنى سويف.. كذلك انتقد عدم تعاون إدارة الثقافة مع القناة السابعة، وعدم إمدادها ببرامج العروض ومواعيدها، وبالتالى لا يتم تغطية الأنشطة المسرحية بالأقاليم على الوجه الصحيح.



أعدها للنشر:
محمود الحلوانى

● إن أول مسرح تمت كهربته تماماً كانت أوبرا بودابست التى افتتحت فى سبتمبر عام 1884، وقد جهزت بماكينات فى غاية الحداثة. كانت الخشبة مقسمة خمسة أجزاء متحركة تدار بطريقة هيدروليكية، ترتفع بشكل فردى أو جماعى وبواسطة سلاسل.

معجونة في العمل الثقافي والتنموي لشوشتها.. تحب الأطفال.. قدمت لهم المسرح لتربطهم بهويتهم العربية.. وعملت في مجالات التربية وحقوق الإنسان، دافعت عن حقهم في الحياة.. شاعرة.. كتبت القصائد عشقًا في تراب مصر والكويت.. وأول سيدة تتولى منصب مدير إدارة المسارح الأهلية بالكويت.. إنها "كاملة العياد" التي كان "لمسرحنا" معها هذا الحوار الذي تحدثت فيه بصراحة عن أحوال المسرح الكويتي.. وعلاقة المسرحيين بالمهرجانات العربية الأخرى ولا سيما مهرجان المسرح التجريبي بالقاهرة.

"كاملة العياد" مدير إدارة المسارح بالكويت

أنا أول سيدة تتولى إدارة المسارح الأهلية

قوبل تعييني بالدهشة.. فأثبتّ جدارتي ونجحت



أسعى إلى ترسيخ "مسرح الأسرة" فلا حاجة لمسرح الكباريه!



كاملة العياد

المسارح الأهلية فى الكويت.. ماذا تعنى.. وكيف أنشئت وما عددها؟

المسارح الأهلية هى المسارح التابعة للدولة وقد أنشئت بقرار من وزارة الشئون قبل تحويلها إلى قطاع الفنون، ثم أحيلت إلى المجلس الوطنى للثقافة وعددها أربعة هى الكويتى، الشعبى، الخليج والعربى، وقد بدأت هذه المسارح على يد الرواد الذين أحبوا هذا الفن وأخلصوا له.

نعم.. حتى بالنسبة للشركات الإنتاجية الخاصة.

من أين يتم تمويل المسارح الأهلية؟

من المجلس الوطنى للثقافة والفنون.

هل لكل مسرح من المسارح الأهلية أيديولوجية خاصة به.. على سبيل المثال.. المسرح الشعبى.. هل يقدم المسرح الذى يعتمد على التراث والفرجة الشعبية.. وهكذا المسارح الثلاثة الأخرى؟

ليست للمسارح الأهلية أيديولوجية معينة.. فكل مسرح يقدم ما يريد.. فلا يعتمد أحدها على تقديم لون دون الآخر.

إذا هذه التسمية لا علاقة لها بما يتم تقديمه على خشبة المسرح ذاته؟

نعم.. فالأفكار مطروحة ولكل منهم أن يأخذها بطريقته.

فالآليات التى تقوم عليها إدارة المسارح الأهلية؟

أولاً هذه المسارح لها ميزانية.. ويستطيع أحدهما عمل عرض معين يريده ثم يأتينا بميزانية، أو أن يشارك فى بعض المسارح المحلية أو العربية على حد السواء.. وهذه الميزانية يحصل عليها من خلال المجلس الوطنى للثقافة والفنون تحت إشرافنا وتتم محاسبتهم كل عام من قبل المجلس.

من المفترض أن يقدم كل مسرح عملاً على الأقل؟

نعم.. لأن مهرجان المسرح "المحلى" الذى يقام كل عام. يتحتم على كل مسرح أن يقدم فيه عملاً. إضافة إلى أن بعض المسارح تقدم أكثر من عمل سنويا وشاركت بمسرحيتها هذه فى مشاركات خليجية ودولية، كما أن هذه المسارح قدمت دراما تليفزيونية أيضا.

تقصدين أنهم عملوا كمنتجين للدراما التليفزيونية؟

نعم.. لكن ذلك لا يدخل فى الميزانية.. لأننا فقط نهتم ونحاسب على أى فعل مسرحى متعلق بالمسرح.

هل قدمت المسارح الأهلية مسرحاً سياسياً.. أو مسرح مقاومة وخاصة بعد الأزمة بين العراق والكويت؟

نحن لا نفند نوعية ما تقدمه المسارح.. فبعد الغزو أنتجت عدة مسرحيات وكانت عبارة عن موجة تتكلم عن الغزو مثل مسرحية "صوت الزمن" للمخرج والفنان الكويتى الكبير "منصور المنصور" والتى نفذها من خلال فضاء مسرحى بديل رائع على شاطئ البحر اشتركت فيه بعض قوات الجيش الكويتى وتلاحم معه الجمهور بصدق شديد.

من موقعك الإدارى كيف ترين الرقابة على المسارح؟

لدينا بالكويت حرية الرأى وبإمكانك قراءة عشرات الصحف المتباينة لتقفى على ذلك.. فهذا يشتم فى الحكومة وهذا يمجد فيها.. لكن اختلاف الآراء لا يفسد للود قضية كما يقولون لكننا حينما نكون بصدد تقييم مسرحية أو الموافقة عليها تكن لنا عدة آليات.

ما هذه الآليات؟

يهمنا قبل كل شىء استقطاب الأسر.. ولا نعمل كما يقال على استقطاب الشباب لمسرح الشباب والنساء بمفردهن والرجال.. إلخ.. إنما نحن نسعى لخلق مسرح الأسرة الذى كنا ونحن صغار نذهب إليه مقتطعين من مصروفنا دراهم قليلة لنستمتع به.. الآن نود أن تعود هذه الروح مرة أخرى.

ما رأيك فيما يقدمه المسرح التجارى الذى يعتمد على الإفيهات والموضوعات المبتذلة والرقص لجذب الجمهور؟

إذا سمحن أن يتحول المسرح ويصير كباريه.. "يبقى بلاش منه خالص" فليس له داع ولن يسمى مسرحاً، فللكباريه مكانه.. وكل مكان له خصوصيته، فالمسرح المحترم له دوره .. الذى يربى الجمهور للمستقبل، المعلم للقيم، لا أنكر وجود سلبيات فى الحياة.. لكن هذا لا يعنى النزول بمستوى أفكارنا ومجتمعنا ليصبح المسرح "كشف ولبس ورقص وعبارات وإيماءات" فنحن لا نضع الضوابط لنحد من أى إبداع إنما نضعها كى لا يتم المساس بالقيم والعادات والتقاليد.

اذكرى لى المنهى عن تناوله على خشبة المسرح رقابيا؟

الشروط الأساسية التى يجب أن تتبع فى إجازة النص ومن ثم العرض عدم المساس بالذات الإلهية.. لأن فى هذا استهانة بالعقيدة ثم الذات الأميرية التى هى رمز البلاد.. أو الإساءة لأى رمز من رموز الدول العربية الشقيقة.

أليس لديكم نقد للسلطة؟

أنت بنفسك رأيت هنا كيف يتم انتقاد السلطة من خلال الوزارة ومجلس الأمة والمجلس البلدى والوزير، هذا بالنسبة للعمل الحكومى لكن لا أنتقد الذات الأميرية مثلما لا يجب أن ينتقد الإنسان والده أو والدته.. فالأمير رمز البلاد؛ أعماله يجب أن تحترم ونحن غير منفصلين عن الأسرة الحاكمة فالشعب كله فى التحام معها.. تخيلى.. مشهد اغتصاب على المسرح ماذا يفيد؟ إننا نؤمن برسالة المسرح التى تتماشى وأولويات الإنسان فى كل مكان وزمان فالإبداع يخلق صورة من الصوت والحركة، والإضاءة والإكسسوار، صورة راقية فى مجال الإبداع فيها إبداع التمثيل بالكلام بالتأليف، باللون، بالحركة لكن بعيدا عن الإسفاف.

هل واجهتك انتقادات بما أنك أول سيدة تدير هذا المنصب الحيوى والهام؟

.. بالفعل حينما توليت المسئولية كانت الانتقادات "إننى واحدة ست" لكنى استخدمت إرادتى وقدرتى على إثبات ذاتى فى أى مكان أتولى فيه المسئولية طالما كان لتطوير وخدمة الوطن، من قبل كنت مسئولة عن ثقافة الطفل.. حتى وصلت بها إلى العالمية.. وسعت نشاطى فى كثير من الدول العربية مصر، تونس.. وغيرها.. وأنا فى مكانى هذا علاقتى بكل المسارح والمسرحيين طيبة حتى المسرح التجارى.. كذلك المهرجانات والقائمين عليها.. كذلك الشباب..

هل اللجان متعاونة وصادقة مع الإدارة أم أن هناك بعض المشاكسات؟

هناك تعاون.. وهناك ترتيب وظيفى ومهنى مهم.. فلجنة القراءة لا تعمل شيئا.. فلدى لجنة إجازة النص من خارج المسرح، يجاز النص ويقال إنه يصلح للعرض أم لا.. ثم الخطوة الثانية خطوة الرقابة، وهى بيد شباب يقولون أيضا يصرح للعرض أم لا، وأحيانا تجدين النص وليس به عيب أو خروج.. لكنه نوع من النصوص التى لا توافق هوى معينا.. فنوافق عليها لكننا لا نحبها..

تقصدين وجود إسفاف كما فى المسرح التجارى؟

أحيانا تجدين كلمة أو كلمتين.. وحينما تجلس الرقابة تجدين الالتزام من القائمين على العرض.. لذلك جميل أن نحب الرقابة أحيانا.. لأنها تسكت الألسنة عن كلام لا يصح قوله.. بخاصة فى وجودها..

هل اعترض مخرجو القطاع الخاص أمثال طارق العلى وداود حسين؟ وإبراهيم الغلال وغيرهم على وجود مثل هذه الرقابة.

بالعكس هم فنانون جيدون وملتزمون كذلك عبد العزيز المسلّم تربطهم علاقات جيدة متآلفة فى حب العمل.. وهم متفهمون جيدا لهذه المسألة فلا جدال فيها ولا عداء.

بما أنك أول سيدة تتولى منصب إدارة المسارح الأهلية.. ألا ترين ندرة وجود المرأة على خشبة المسرح كممثلة.. إلا القليلات وراء الستار؟

هذا صحيح.. المئات من الفتيات يتخرجن من معهد الفنون المسرحية لكنهن لا يشتغلن بالمسرح "التمثيل" لكن يقمن بأعمال أخرى كالديكور، الأزياء، الإضاءة..إلخ.

ألن نرى قمما مسرحية جديدة تقترب هاماتها من العبقريات الكويتيات! "مريم الغضبان، مريم الصالح وهدى حسين"؟

أعترف لك أنهم بالفعل قليلات فلم نجد حتى الآن من الفنانات الكويتيات مَنْ يسد فراغ هؤلاء الراحلات..

هل هناك قيود مجتمعية تؤدى إلى ذلك التراجع؟

بالطبع ما تزال نظرة المجتمع قاصرة فى مسألة الفن.. حيث يرون أن المرأة مكانها من المفترض أن يكون فى البيت.. ولم تقتصر هذه النظرة على الفن عمومًا أو المسرح خاصة إنما كانت لفترة وجيزة تقترب من الإعلام أيضا.. وأتذكر أن مريم الغضبان يرحمها الله أول من كسرت هذه القواعد الاجتماعية ووقفت على خشبة المسرح بكل تقدير واحترام.

أعرف أن لمسرحيى الكويت موقفًا من مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى وهو "المقاطعة للمهرجان" هل توافقين على هذا الموقف أم لك رأى آخر؟

مسرحيو الكويت لديهم الحق فى هذا الموقف لتعرضهم لأكثر من موقف محرج ولا يليق بهم كأناس يحترمون المسرح ويقدرون دور المهرجان التجريبى لعالميته وأهميته.. فقد طُلبت منا فى أكثر من دورة "" المشاركة بأحد عروضنا، على أن يكون العرض المشارك داخل المسابقة الرسمية وبعد أن يذهب الفريق بعرضه يفاجأ أنه على الهامش وأنه ليس داخل المسابقة الرسمية.

أعرف أن انسحابا ما كاد سيحدث فى أحد الأعوام من التجريبى ولكن حدث أن تراجع القائمون على الوفد الكويتى عن ذلك.

نعم .. فى إحدى السنوات حدث ذلك.. وكادوا ينسحبون إلا أننى أقنعتهم بالمشاركة معلنةً أن وجودنا فى مصر للمشاركة مكسب كبير ونحن لا نريد فتح باب الخلاف بسبب مسرحية.

المسرح موسمى فى الكويت.. ألا يؤدى هذا إلى ركود الحركة المسرحية؟

الآن صارت لدينا مسارح تقدم عروضها صيفا كمسارح عبد العزيز المسلم، طارق العلى وآخرون، كذلك يعرضون فى الإجازات والعطلات.

المهرجانات المسرحية بالكويت.. هل استطاعت تحريك الوضع المسرحى الراكد؟

إلى حد ما.. لأن الكتابات التطبيقية على العروض استطاعت تشريحها وتحليلها.. مما عمل على ترك بصمة جيدة على النقاش والحوار وأدت إلى وجود ما يسمى بتلاقح الأفكار ما بعد المسرحية وهذا بدوره ينتج نوعًا من المشاهدين والمخرجين يهتمون بالمسرح وتطويره كما تخلق جيلا يستمع لتجارب الآخرين. وذلك من خلال ندوات التجارب وندوات مناقشة العروض فى المهرجانات.

هل مجرد تكريم فنان عربى أو استضافة عرض من دولة عربية ما يكفى لإعطاء المهرجان صفة العربية؟

نحن نكتفى بذلك حاليًا ولا أقول إننا وصلنا لمرحلة أن نقيم مهرجانا عربيًا نستضيف فيه مائة فنان أو خمسين عرضا متنوعًا لكننى أعتقد أننا بصدد ترتيب العديد من هذه الأمور لأنها تحتاج جهدا كبيرًا.

حاورتها بالكويت:
صفاء البيلي



● المخرج محمد شوقى بدأ بروفات مسرحية الأطفال «رحلة فى أعماق البحار» تأليف وأشعار حمدى شيبة بفرع ثقافة الإسماعيلية.





«الكلاب الأيرلندى» .. عرض كوميدى ومواهب مبشرة

صـ 10



كرنفال الطيور «محاولة للبحث عن الذات الإلهية»

صـ12

الحياة ليست نزهة فى النمسا

قدمت فرقة "سى لاروك هيلين فاينتسيرل" النمساوية فى إطار الملتقى الإبداعى لفرق البحر المتوسط الذى عقده مركز الفنون بمكتبة الإسكندرية العرض المسرحى "الحياة ليست نزهة " والعرض ينتمى إلى مسرح الصورة الراقص وخصوصا الرقص الحديث هذا العرض فجر سؤالا بداخلى: هل على المخرج أن يحدد مضمون الرسالة أو الهدف من العرض مسبقا وإذا لم تصل فقد أخفق فى توصيل الرسالة؟ أم أن المتلقى هو الذى يحدد هذة الرسالة طبقا لثقافته الشخصية ومجموعة الخبرات المعرفية المتراكمة بداخله ؟

لكن لماذا طرحت هذا السؤال ؟

اصطحبت معى لمشاهدة العرض مجموعة أصدقاء بعضهم يدرس المسرح فى أكاديمية الفنون وبعضهم هواة وسألتهم عما شاهدوه فأجاب أحدهم بثقة متناهية: العرض يطرح العلاقة بين الرجل والمرأة وأيهما يتسيد الآخر فى مجتمعنا الحالى والذى أصبحت المرأة فيه هى المتسيد. فرد الآخر: لا العرض يطرح مأساة امرأة تحتاج إلى الحب والجنس فى ظل المدنية الحديثة التى حولت البشر إلى مجموعة آلات، والحق أن العرض لايتحدث عن هذا أو ذاك العرض يدور حول تحول البشر إلى عابدين للمولات التجارية التى أصبحت دورا جديدة للعبادة وأصبح البشر بمرور الوقت أكثر أنانية وشراسة ولكن قد يخطر ببال القارىء سؤالٌ: ما الذى جعلنى متأكدا من ذلك طالما أن هناك اختلافا فى الآراء ؟ هل أنا أبو العريف مثلا؟ الحق أقول إننى قد حصلت على كتيب من مطبوعات الملتقى يعطى فكرة عامة حول كل عرض مسرحى على حدة وهذا هو ماقرأته حول هذا العرض" نلتقى عند مركز المعابد الجديدة للعصر الحديث _المولات التجارية _عند السلم الكهربائى الذى يحاكى حسا بالانسياب ويجبرنا على سرعة معينة جارفا المستجيبين منا إلى فقاعة من السرعة والأصوات.

وهكذا فإن أصدقائى قد أخطأوا التفسير لأنهم لم يقرأوا الكتيب هل هذا جائز؟ أم أن مجموعة العمل لم تستطع أن تعبر بأدواتها الفنية عما تريد قوله ؟ احتمال.

عفوا لقد استطردت كثيرا فى التسأولات مما قد يخرجنا عن كون المقال مقالا نقديا لأحد العروض ولنرجع إلى تحليل عناصر العرض المرئية والمسموعة









أحد عروض المسرح النمساوى

فى البداية يجب أن نقول إن العرض يعتمد على وجود حدث رئيسى يقع غالبا فى مقدمة أو منتصف المسرح وحدث متواز يحدث فى خلفية المسرح وهو ما أرهق عين المتلقى منذ اللحظة الأولى التى نسمع فيها أصواتا تأتينا عبر شريط الصوت تعبر عن حالة من التداخل بين البشر المحتشدين فى المول بين من يتحدث فى التليفون ومن يطلب فنجاناً من القهوة وآخر وآخر هذه الأصوات سوف تظل موجودة فى معظم أوقات العرض ثم يضاء المسرح تدريجيا ليخرج المؤدون الأربعة ولدان وبنتان ليؤدوا لنا مجموعة حركات كل على حدة فى بؤرة إضاءة منفصلة لشخصيات تقوم بعمل أشياء داخل المول فأحدهم ينقل شيئا ثقيلا يجره على الأرض والآخر يقدم الشراب وأخرى تتحدث عبر الهاتف وتدور الرابعة حولهم لتخرج فى النهاية ثم يخلو المسرح تماما لتبقى لنا إحدى المؤديات مع ظل لها فى الخلفية لتعبر عن حالة الشره للشراء وتأتى الأخرى لتسرق شيئا من أحد المحلات التجارية ولعل أكثر مشاهد العرض توهجا هو مشهد السلم الكهربائى حيث يقف الأربعة فى طابور أمام بؤرة إضاءة تمثل السلم ولكن الطابور لا يتحرك من الزحام فيحاول أحدهم أن يأخذ مكان الآخر ثم يظهر سلم آخر فيتحرك الأخير إليه ويصبح هو الأول والأول يصبح الأخير وهكذا مما أثار ضحك المشاهدين وكان المشهد أكثر المشاهد وضوحا من حيث الدلالة ثم نرى شابا نائما على الأرض وبالرغم من ذلك فهو فى حالة جرى متواصل من الوضع نائما حتى لا يفوته دوره فى الشراء ليتحول إلى آلة تهتز بعنف شديد مع وجود أشخاص يعبرون فى الخلفية فى حالة تسوق مستمر ثم ننتقل إلى مكان آخر فى المول وهو محلات الطعام والتى يتنافس الجميع على التهام الكثير منه وهذا المشهد أيضا قد صنع جيدا حيث يجتمع الجميع فى بؤرة إضاءة يستنشقون رائحة الطعام محاولين الاحتفاظ به أطول فترة حتى كادوا يختنقون من تكرار ذلك ليأخذنا فريق العمل ويغنون لنا أغنية عن ماكدونالدز والذى لا يخلو منه مكان حول العالم ويذهبوا لاختيار الملابس ليحدثوا مجموعة من الإفيهات اللفظية حيث يشير أحدهم إلى أحد المشاهدين ويسأل زميله ما رأيك فى الأحمر فيرد زميله أنه ممل وهكذا إلا أننى لا أحب هذا النوع من الإضحاك المعتمد على التريقة على أحد المشاهدين ونصل إلى الكلمة الشهيرة فى المولات: هل أستطيع مساعدتك ؟ والتى تتكرر بشكل متتال وتحاصر المؤدين والجمهور لينفلت أحد المؤدين من المنظومة ويطلب فى النهاية شخصاً طبيعياً لديه مشاعر يستطيع أن يتواصل معه ويستطيع أن يحبه إلا أن هذا لا يحدث ويبقى فى النهاية الإنسان وحيدا وسط هذا المجتمع الذى أصبح استهلا كيا بلا أى شك متوهمين أننا نشعر بالراحة بينمانغرق أنفسنا فى أشد أنواع العذاب وهو الشره .

إن العرض مترهل على مستوى الإيقاع العام حيث استغرق 55دقيقة تدور حول فكرة بسيطة ولذا بدت الفكرة متكررة حتى بتغيير الصور المرئية أمامنا غير أن هذا لا يقل من مستوى اللياقة الفنية التى بدى بها فريق العرض من حيث طواعية أجسامهم للحركات الصعبة التى يؤدونها بشكل جميل وبسيط فى نفس الوقت فالرقص جاء خالياً من التشنجات العضلية التى نلاحظها فى بعض العروض الراقصة كما جاءت الموسيقى معبرة عن حالة المولات من بيع وشراء وصخب. أما الإضاءة فقد لعبت دورا مهما فى نقل أماكن التمثيل من خلال نقل بؤر الإضاءة حيث اعتمدت السينوغرافيا بشكل كامل على الإضاءة فالمسرح خاو تماما باستثناء بانوراما بيضاء .

فى النهاية العرض لم يكن مبهرا ولم يكن سيئا للغاية إذ جاء عاديا على مستوى التقنية إلا أن الفكرة قد تبدو جديدة وهى: تحول المجتمع المدنى الحديث إلى مجتمع استهلاكى آلى يفقد إنسانيته ومشاعره الرقيقة بالتدريج.

زياد يوسف



• المخرج محمود عطية يقوم حاليا بإجراء بروفات عرض مسرحى جديد لفرقة إمبابة المسرحية.

• لم تنس خشبة المسرح الفرنسى أصولها الكرنفالية حيث كان الباليه والقناع عناصر تكميلية، صبت فى الجنس البلاطى المفضل لدى الملوك، رغم أن معلميهم كانوا يلحون على احترام القواعد التى كان يطالب بها العقل.



قدمته إحدى الشركات الخاصة

«الكلاب الأيرلندى» .. عرض كوميدى ومواهب مبشرة

تهتم بعض الشركات بالمسرح باعتباره أحد وسائل التنمية الثقافية والمتعة، وإذا كان هذا الاهتمام طبيعيًا من الشركات الكبرى وشركات القطاع العام وقطاع الأعمال، فإن الجديد هو اهتمام شركة صغيرة وخاصة بهذا الفن، حيث قدمت هذه الشركة عرضًا مسرحيًا على مسرح فيصل ندا هو عرض الكلاب الأيرلندى، تأليف حسام الغمرى وإخراج محمد ربيع، وشارك فيه مجموعة من شباب هواة المسرح من داخل وخارج الشركة.

ولعل هذا الاهتمام هو ما يؤكده رئيس مجلس إدارة الشركة المهندس فتحى الصيفى بقوله إن الفلسفة والفن والأدب لطالما كانوا المحرك الرئيسى للتقدم العلمى وتقدم المجتمعات نحو الحرية والمعرفة.

بينما مدير عام المصانع المهندس أحمد عبد الوهاب يؤكد أن المسرح فى الشركة يقدم من أجل الحب والعطاء والصدق والمعرفة الثقافية والانتماء.

من هنا كان توفيق القائمين على المشروع المسرحى فى اختيار نص الكلاب الأيرلندى وكذلك اختيار المخرج محمد ربيع لقيادة العرض، حيث أتاح العرض جوانب عديدة أهمها تقديم رواية عميقة واعية تتلاقى مع مقدرات اللحظة الراهنة على المستويين الاجتماعى والسياسى. وفى نفس الوقت تقدم هذه الرؤية فى إطار جماهيرى ممتع من خلال الشكل الكوميدى الذى يجذب الجمهور.

ينطلق النص من فرقة مسرحية تقدم عرضًا نمطيًا مكررًا وساذجًا عن ابن العمدة الذى يستولى على أرض البسطاء تحت مظلة والده لكن فى النهاية يثور الجميع على العمدة ويتركه أعوانه وحيدًا محاصرًا.

ولكن ممثلى هذا العرض النمطى يرفضون هذه النوعية التى فى رأيهم ساذجة وبالتالى يثورون على المؤلف المخرج ويتوعدونه فى لحظة تحية الجمهور، تلك اللحظة التى تفجر الحدث وتغير مساره حيث يبحث المؤلف عن وسيلة للكتابة الجادة.

رغم أننى أعتقد أن الجزء الأول ليس هابطًا. كما تعتقد الفرقة فهو يبحث عن خطر اغتصاب حقوق الغير لكن الأداء التمثيلى وليس النص هو ما كان هزليًا حسب الهدف، أو التبرير الذى أوجده المؤلف كى يجعل بطله يبحث عن كتابة جادة (المهم حينما يسعى المؤلف للكتابة الجادة تظهر له القوى التى تكبله من خلال مجموعة غامضة تبدو وكأنها من المباحث أو المخابرات أو الرقابة لا نعرف من أين تأتى ولا أين تذهب وهل هى حقيقية أم مجرد أوهام وخيالات فى رأس المؤلف؟

هذه القوى تعمل على تقييد حريته. وانطلاق أفكاره رغم أن الملاحظ أن المؤلف لم يسع إلى كتابة موضوعات خطيرة أو مناقشة وتحليل أوضاع سياسية أو حتى اجتماعية. ويبدو أن الكاتب الذى نوى فقط أن يقدم قضايا كبرى آثر أن يقدم قضية إنسانية من خلال قصة حب تقليدية بين شاب هو أحمد وفتاة هى نورا إنها قصة حب تقليدية يضع المؤلف أول خيوطها مؤكدًا أن غياب أحد الأحبة معناه موت الآخر. ولتستمر الأحداث التى تتداعى تقليدية حتى نصل إلى لحظة التعقيد حيث يفتن المؤلف بنورا الشخصية الخيالية التى رسمها.

ويعيش قصة حب معها لتتلاقى بذلك لحظات الواقع مع الوهم تماما كما حدث استدعاء للمجموعة الغامضة التى من الممكن أن تكون وهمًا فى رأس المؤلف. ويكون ذلك الحب مكونًا المثلث التقليدى للميلودراما (الزوج - الزوجة - العشيق) مع بعض التعريفات حيث يصبح الصراع فى هذه المسرحية الداخلية التى يكتبها المؤلف بين أطراف المسرحية الداخلية من جهة وهما نورا وأحمد الحبيبان وبين طرف خارجى هو المؤلف لكنه فى نفس الوقت هو المتحكم فى خيوط اللعبة والمتحكم فى مصير الشخصيات.

وهنا يكون السؤال هل من حق المؤلف تغيير مجرى الأحداث فجأة؟ بالطبع لا. ذلك لأن المؤلف بنى مسرحيته على موت نورا إذا ما افترقت عن حبيبها وتكون هذه النقطة التى تصل بنا إلى زيادة التعقيد وبالتالى إلى ذروة الأحداث حيث يقرر المؤلف إبعاد أحمد عن نورا بل يغريه بفتاة لعوب وبأشياء أخرى

حين يثور الممثلون على المخرج والمؤلف ويرفضون سذاجة النص

عرض يعتمد على لغة الصورة والإشارات الرمزية



اعتماد العرض على الاندماج الصادق

ويبلغ عنه رجال المباحث أصحاب الكلاب الأيرلندى.. ورغم ذلك يظل الحب فى قلب أحمد بل يتأزم موقف نورا على الجانب الآخر وتمرض بعد أن فقدت حبيبها ورفضت إغراءات المؤلف العاشق لها.

ويظل الصراع بينهما ويحاول المؤلف إنقاذ نورا فيستدعى الطبيب لعلاجها. ويفشل الطبيب ويضطر المؤلف أن يستدعى أحمد من سجنه لتعود الحياة إلى نورا.



(المؤلف الشبيه)

وهنا يكون السؤال هل هذا الموضوع قضية كبرى؟ بالطبع لا.. لكنه موضوع يطرح انتقال المؤلف نفسه إلى شبيه لمن يمنعونه ويضعون القيود عليه فهو نفسه يسعى إلى تحطيم الآخر كما فعلت المجموعة الغامضة أو كما تفعل القوانين الصارمة التى تضع الكل فى مصاف المتهمين بل والخارجين عن القانون.

من خلال هذا النص انطلق المخرج محمد ربيع ساعيًا إلى أن يكون المشهد الافتتاحى أى مشهد الفرقة التى تمثل النص القصير، فى نهايته تثور على مؤلفها ومخرجها وهو ما يذكرنا بالعديد من الأعمال الأجنبية مثل أعمال بيرانديللو فى ست شخصيات اعتمد محمد ربيع على تقديم شكل يبدو ساذجًا من خلال محاولات الممثلين للأداء بشكل نمطى وتقليدى يبدو فيه الممثلون بعيدين عن الأداء العميق حيث اعتمد على المحاكاة التهكمية وكأن الممثل يعارض دوره الذى يقدمه ولا يقتنع به وهو ما أدى إلى تفجير الضحك بسبب هذا الأداء الهزلى الكاريكاتيرى الساخر. وقد أدى ذلك إلى تهيئة الجمهور منذ البداية للضحك رغم الدخول فيما بعد إلى موضوع آخر أكثر جدية لكن الغرابة فيه أدت إلى بعض الكوميديا وفجرت الضحك وهو ما حدث فى تصاعد الحدث إلى لحظات الذروة وهى المشاهد التى حاول فيها المؤلف إنقاذ حياة نورا فاستدعى الطبيب ولتكن المفاجأة فى أداء الطبيب الذى يأتى ساخرًا منطلقًا من أن هذا الممثل هو أحد الكومبارسات باعتبار أن دور الطبيب دور صغير لا يقوم به إلا كومبارس، من هنا يأتى الأداء معتمدًا على التناقض بين مفهوم الكومبارس الذى يصوره العرض بأنه قليل الفهم وبيد طبيعة شخصية الطبيب حيث يعتمد ممثل دور الطبيب (صلاح سعيد) على آداء كاريكاتيرى ساخر يحمل سذاجة الشخصية الكومبارس وليس ملامح الطبيب وهو ما يتوافق مع هدف المخرج فى العرض بإظهار التناقض بين عالمين ؛ عالم الحقيقة وعالم الوهم كما هو فى الموضوع العام.

كما أن هذا الأداء الذى نجح فيه صلاح سعيد فجر الضحك والمتعة للجمهور من خلال قدرته على توظيف جسده الضخم فى صالح الشخصية والتعبير عنها، وكذلك من خلال تكرار دخوله إلى المسرح بعد أن يرفضه المؤلف ويصرفه ويستدعى آخر وهنا يكون التكرار مبررًا ومعتمدًا على أنه الكومبارس الموجود الذى يمكن أن يقوم بأى دور صغير (أداء اندماجى).

بينما اعتمد العرض على أداء اندماجى صادق من الشخصيات الأخرى خاصة المؤلف الذى قدمه وليد شحاته بقدرات فنية وإحساس عال بالشخصية المقهورة التى تعانى قهر الرقابة والسلطة وتجعله يغير أفكاره أو يكبتها داخله وبذلك فإنه يحيا حياة الوهم التى تمتزج بواقعه فيقع فى عشق بطلة مسرحيته الوهمية بل يسعى إلى تدمير العلاقة بينها وبين حبيبها التى نسجها هو بنفسه وكأن المؤلف تحول إلى سلطة تدمر كل ما هو جميل. فاستطاع وليد شحاته التعبير عن هذا التناقض بين معتقداته وبين أفعاله مبرزًا حالات الغضب الداخلى والقهر والضعف والتشوق إلى الحب.

هل من حق المؤلف تغيير مجرى الأحداث؟



الديكور أقل عناصر العرض حالياً

ومثل أحمد إبراهيم دور الحبيب "أحمد" ليؤدى دورًا قد يخالف شكله الخارجى لكنه استطاع أن يقدم إحساس الشخصية وإصرارها على الحب وتحملها لكل التهديدات. مما أوضح أن الشخصية تبدو مقابلاً للمؤلف الذى رضخ للتهديدات بينما الحبيب تحمل ولم يرضخ، لذلك فإن المكافأة الحقيقية للشخصية هى تحقيق أحلامها وتحويلها إلى الواقع.

أما منى شريف فهى تمتلك الموهبة التى تحتاج إلى عناية وجهد أكبر فلديها حس ومشاعر أبرزتها من خلال أداء دور نورا وسعت إلى التأكيد على حبها للبطل أحمد. لكنها تعتمد أكثر على الشكل الخارجى والجمال وإن كانت تبشر بقدوم ممثلة واعدة.

بينما كانت منال عبد الحليم - رغم قصر دورها فى شخصية غادة - أكثر قدرة على التعبير عن طبيعة الفتاة التى تسعى إلى استقطاب أى رجل وتغريه. واعتمدت فى ذلك على مخزونها من الذاكرة لهذه الشخصية النمطية فكانت موفقة وقادرة على تفجير الضحك.

وينطبق ذلك على خالد ربيع فى دور شيكات الذى اعتمد على تنميط للشخصية من خلال الشخصيات الجاهزة المعروفة والتى تناولتها الأفلام والمسرحيات للرجل صاحب المال وفى نفس الوقت بلا مؤهلات علمية وهى شخصية انتشرت فى السبعينيات والثمانينيات. من خلال ذلك أدى خالد ربيع الشخصية فى شكل كاريكاتيرى ساخر فجر الضحك.

وهذا الشكل الساخر هو ما انتهجته المجموعة الأولى للمشهد: الأول عطا الله محمد فى دور الغفير، وحسن بخيت شيخ الغفر، ولطفى يوسف العمدة، ومحمد على ومحمد زينهم، ورضوى عادل، حيث اعتمدوا على الأداء الساخر التهكمى على الحدث وعلى الشخصية نفسها دون أن يسعوا إلى التوحد مع الشخصية فجاء الأداء متناغمًا مع الهدف ومفجرًا للضحك مؤكدًا على السخرية من الموضوعات النمطية الساذجة، وإن كانت رضوى عادل تتميز فى هذا المشهد القصير بالحضور وتبشر أيضًا نجومية فى مسرح الهواة.

(رؤية فكرية)

وإذا كان المخرج محمد ربيع اعتمد بشكل أساسى على الممثل فإنه سعى إلى طرح رؤية فكرية من خلال استخدام لغة الصورة فاعتمد على رمزية الملابس التى تجمع بين اللونين الأبيض والأسود لتأكيد النقاء والحب من خلال الأبيض حيث ألوان ملابس أحمد ونورا مقابل الملابس السوداء للمجموعة السلطوية الغامضة أصحاب الكلاب الأيرلندى. بينما مزج المؤلف بين الأبيض والأسود لتأكيد تأرجحه بين الجانبين.

بينما اعتمد فى المشهد الأول القصير فى مسرحية "العمدة" على ملابس تناسب فكرته وهى الملابس التقليدية الجلباب والبالطو والطاقية الفلاحى.

كان الديكور الثابت أقل العناصر حيث اعتمد فى البداية على بانوهات عليها التحديد المكانى وتأكيدًا على أنه فى قرية وهو منظر فقير فنيًا بل إنه أكثر تشوهًا بالإصرار على وجود كرسى للعمدة دون استخدام؛ إلا أن يكون إعلانا للشركة.

وينطبق الحال على المشهد الثانى الرئيسى الذى يعتمد على الوجه الآخر للبانوهات مع وجود أحبال تتكامل مع العمق بوجود شكل يوحى بالعنكبوت لتأكيد الحصار والقيود مع وجود شكل عنيف للكلب الإيرلندى الذى يتحرك فمه. لكن حتى هذه الفكرة أفسدها لون البانوه الذى لم يتناسق مع لون الخلفية الأسود والتى من الأفضل يجب توحيدها. كذلك تأتى الأشعار والألحان والصوت الغنائى لرامى عبد العزيز بلا إضافة للعرض بل إن حذفها قد يضيف للعرض خاصة وأن الكلمات ليست سوى تعليق وتلخيص للحظات الدرامية.

عمومًا فقد حقق العرض أهدافه بتقديم مسرح يمزج بين المتعة والفكر ويحترم المتلقى.



محمد زعيمه



• الفنان سيد الفيومى يشارك حاليا بالتمثيل فى العرض المسرحى «حار جاف صيفا» تأليف وإخراج رضا حسنين لفرقة مسرح الشباب.



● لقد امتلأت المسارح بسحرة وساحرين، وهو ما تثبته عناوين مثل: «ساحر مغول، ساحر بروكاريو، ساحر أستراكون، ساحر قطالونيا»، وعلى وجه الخصوص «الورقة الساحرة» وهو العمل الأكثر نجاحاً بين القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.

«قط يحتضر»

ومأساة المسرح فى قاعة روابط

لم يبتعد العرض الجديد لفرقة «لاموزيكا» كثيراً عن طريقة نورا أمين فى نسج موضوعها الجمالى ولكنها حاولت فى هذه المرة أن تزيد عدد الأصوات لتضع فيما بينها تحاوراً حاداً فى بعض الأحيان ورومانتيكياً فى أحيان أخرى لتطرح عدة جوانب للقضية البسيطة للموضوع الذى يخلط بين الرقص والتناول الواقعى التقليدى لموضوع ما، ولم تكن هناك حبكة أو أزمة تقليدية وإنما مجموعة مشاهد متجاورة يمكن إعادة ترتيبها بما لا يخل التناول لو تم الحفاظ على المشهد الافتتاحى والختامى واللذين يشيران لعلاقة المؤلفة بالقطط منذ زمن طويل هو عمرها تقريباً حيث تبدأ دراما العرض من خلال مشهد تقول فيه نورا: «كان عندى سبع سنين.. أنا فاكره... لما شفت لأول مرة فى حياتى قط ميت.. فى الحقيقة هى كانت قطة صغيرة... لسه بيبى.. وأنا كنت أصلا بموت فى القطط من قبل ده ما يحصل بكتير».

وتنتهى المشاهد بالرقصة الحزينة التى تؤديها نورا مستعرضة آلام قطها أثناء احتضاره وموته حيث تستلهم الحركات الراقصة من حركات القطة الحقيقية لتتماهى الشخصيتان فى جسد واحد يرقد فى منتصف المسرح فى مشهد مؤثر يبدى كيف تفاعلت المؤلفة / الراقصة مع قطها أثناء احتضاره وموته الوحيد فبدا الموضوع وكأن روحين قد سكنا هناك فى جسد واحد حزين يفقد قدرته على الحياة شيئاً فشيئا حتى النهاية.

ولما كان موضوع (قط يحتضر) لا يعول كثيراً على التجاور مع قضايا العصر فإن الإشارات التى حاولت إقامة علاقة بين مشاهد العرض ومشاكل الإنسان المصرى فى العصر الراهن كانت حادة بشكل لافت فالموظف الحكومى الذى ظهر فى المشهد الرابع أو الخامس كان يحمل صوتاً جاهلاً بأهمية علاقة الحيوان بالإنسان بشكل عام وكان يعلق تعليقات كتلك التى يطلقها (قاطعو الشجر العتيق فى الجيزة) أو هادمو العمارة القديمة فى قلب القاهرة لأنها لم تعد مناسبة للعصر الأسمنتى؟!!

فالموضوع برمته لا يمثل شيئاً بالنسبة له لدرجة أنه يستهين بتلك الجمعيات التى تقام فى حب الحيوانات وبالإحصائيات التى تشير إلى أنواع القطط فى بلدنا وكم هى سلالات نادرة لا توجد إلا فى هذا البلد وتنتمى للسلالات القديمة عند الفراعنة الذين كانوا يقدسونها كثيراً بحيث يلاحظ المشاهد أهمية الوحات الجدارية بالأقصر وأسوان فى حياة الفراعنة، هى أو الكلاب أو الجعارين أو القرود أو التماسيح... إلخ، ورغم أنى لا أذكر الاسم الذى استخدم فيه القط كإله إلا أننى أذكر أن الكلب مثلاً كان يسمى (بالإله أنوبيس الكلب النباح) والذى يظهر فى الآثار الفرعونية كتمثال شامخ وقوى لا مثيل له فى الآثار العالمية القديمة.

وكان العرض المسرحى قد قسم موضوعه على عدة مشاهد بدت كأصوات متجاورة تبدى العلاقات المختلفة لمجموعة العرض بالقطط بالقدر الذى يقترب تارة من الموضوع الاجتماعى ويبتعد تارات أخرى لبيان أهمية القطط فى حيواتهم، فبعد الافتتاح الراقص الذى يأخذ حركاته وتكوينه الجمالى من حركات القطط والذى يظهر الفرقة فى شكل جمالى يهتم بالصورة المشهدية التى تؤسس لدى المشاهد مجموعة الراقصين / القطط فى حركاتها البسيطة والعنيفة والحميمية، تلجأ المؤلفة لنهاية المشهد بالانسحاب التدريجى للمجموعة التى أصبح كل واحد منها يلعب على تيمة تخصه هو، وهو أمر يشى بتنوع الرؤى للموضوع الواحد.

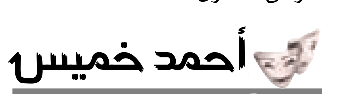
يبدأ المشهد الثانى بصوت مختلف صوت القط (الذكر) والذى يعرض صاحبه لقطه المحبوب (توم) ذلك الذى لا يلجأ لحركات أو أكلات القطط العادية وإنما هو صاحب صوت متفرد وحاد وقوى، وأثناء الحكى الراقص فى بعض الأحيان تتماهى الشخصيتان القط / الراقص فهو أيضا لا يخضع لنداءات أى أنثى وإنما يختار حسب مزاجه، وإن كان الجميع يعتقد أنه ضعيف البنية أو القوة الجنسية فإن فتاته / قطته هى التى سوف تحكى لكم كم هو ممتع فى هذه العلاقة الخاصة، وهذه الطريقة فى الكتابة برغم أقدميتها وبساطتها إلا أنها هنا فى هذا العرض قد اتخذت شكلا تتماهى فيه الشخصيتان المحكى عنه والحاكى بقدر بسيط ولافت يتكئ على سرعة البديهة لدى المتلقى الذى يحلل العلاقات والإشارات التى يضيئها العرض للحظات قليلة.

وفى الوقت الذى يخفت فيه ذلك الصوت صاحب القط توم تظهر القطة/ البنت التى هى فتاة أحلامه فى صورة مشهدية راقصة تجمعه وإياها للحظات تختفى فيها حركات القطط وتنفتح على العالم الإنسانى الرومانتيكى السريع، والذى يبدو فيه أن الفرقة قد تدربت جيداً على ذلك النوع من التقديم بالقدر الذى لا يقل عن أهم الفرق الزائرة إن لم يكن يزيد، فهذا المشهد مع مشهد النهاية - القط الذى يحتضر - قد لعبا جيداً على صورة الممثل الراقص فى نسج المشهد الراقص بالتفاصيل التى تعبر عن الموضوع وفى نفس الوقت عن قدرة الراقص فى امتلاك أدواته التعبيرية.

وقد كان أقل المشاهد تعبيراً هو تعبير القطة / الراقصة عن علاقتها بقطها الخاص فلم يكن هذا الصوت مفيدا إلا فى بيان اختلاف الأصوات والجنسيات فى علاقتها بنفس الموضوع، هذا بالرغم من القدرة الجسدية للممثلة / الراقصة (إيفا بالستر) والتى تبدت أفضل فى المشهد الافتتاحى، ومشهد القط توم مع الممثل (عادل عنتر).

وفى المشهد الكوميدى الوحيد بالعرض بدا كم كان الموضوع بلا أهمية حتى لدى المتخصصين من الأطباء الذين يعالجون الحيوانات فهم يحتفظون بصورة غير حقيقية أو مستغربة لهؤلاء الذين يرتبطون بعلاقات جادة مع حيواناتهم، فمجموعة الأسئلة السريعة التى دارت أظهرت هؤلاء الأطباء فى عالم بعيد تماماً عن تلك العلاقات الخاصة التى تربط بين بعض البشر والحيوانات (خاصة القطط). واتخذت المؤلفة الموقف المتهكم الكوميدى من هؤلاء الذين يرمون بالأسئلة السريعة ويحرصون دائماً على التعجب من تلك العلاقة، وينتهى المشهد بتلخيص تصور هؤلاء الأطباء لتلك العلاقة فهناك صوت قوى يقول: (قوليلى بقى الحقيقة إنتى فعلاً عايزه تتغذى القط؟!).

وعلى الرغم من أهمية السينوغرافيا فى هذه النوعية من العروض إلا أن الإنتاج المستقل والذى يعتمد على مجموعة العمل ليس فى استطاعته توفير هذه الإمكانيات وإنما هو فقط يعتمد على القدرة البدنية والجمالية لمجموعة الراقصين فى نسج خيال المتلقى، ومن ثم كانت السينوغرافيا فى مجملها ضعيفة لا تفيد العرض ولا تضعه فى صورته الحقيقية التى يجب أن يكون عليها بالإضافة لتقديم العرض فى قاعة روابط صاحبة الإمكانيات الواهية والأصوات الخارجية المزعجةشلمجموعة الورش المحيطة للقاعة، لقد وضع العرض فى بيئة غير مفيدة فبدا وكأنه كان عليه أن ينحت فى الصخر كى يقدم موضوعه الجمالى، الأمر الذى يؤثر سلباً على روح العمل ومقدميه وبالتبعية متلقيه، الأمر الذى يجعلنا نتساءل لماذا لا يحتضن مركز الإبداع تقديم هذه العروض المستقلة الجيدة فهو أمر لن يكلفه شيئاً ولكنه سيسمح لهؤلاء الذين يعملون خارج نطاق المؤسسة بالتعبير الجمالى الخاص بهم، إن المركز لو فعل هذا الأمر سيكون له دور حقيقى ولامع يحسب له ولوزير الثقافة الذى أظن أنه مؤمن حقاً بتجارب هؤلاء المبدعين المستقلين فهل يستجيب القائمون على المركز ويقدمون عروض هؤلاء المستقلين المخضرمين الذين يحلمون بالكثير للفن المسرحى المصرى؟!



أحمد خميس



القدرة البدنية والجمالية لأبطال العرض



عرض متعدد الدلالات

نورا أمين تراهن فقط على قدرات الراقصين فى نسج خيال المتلقى



لماذا لا يحتضن مركز الإبداع تقديم مثل هذه العروض

● مسرحية «حكايات مشفرة» تم تقديمها بالبحرين مؤخراً بطولة محمد الحلال، شعاع توفيق، منى محمد.

• حقق إخراج الأوبرا تطوراً أكبر، وهى الجنس الذى ولد فى إيطاليا فى القرن السابع عشر، لكنها لم تستقر تماماً فى المدن الأوروبية حتى القرن الثامن عشر. وهى كجنس تحميه السلطة، تتميز بتطوير الماكينة التى تسمح بتمثيل سماوات مغطاة بالملائكة، سحب تتحرك، تحول البحر إلى سهل به زهور، وضع الشخوص فى كهوف مفزعة وتكوينات عديدة أخرى مدهشة وكبيرة.



كرنفال الطيور

«محاولة للبحث عن الذات الإلهية»

«كرنفال الطيور» عرض مسرحى تعبيرى راقص يعتمد اعتماداً كلياً على الإيقاعات والموسيقى، قدم على وكالة الغورى من إنتاج فرقة الغد التابعة لقطاع المسرح، يبدأ العرض بمقدمة موسيقية على العود، ثم يدخل الممثلون إلى مكان العرض كل يأخذ مكانه فينام الجميع وكأنهم منبوذون فى هذا المكان الذى يشبه الإسطبل يتجمعون فيه ويبدأون البحث عن ملك أو كبير أو سلطان لهم يتحكم فى كل شىء تفكر كل منهم ويحاول أن يجد ملكاً فيبدأ الجميع بهمهمات فى بداية العرض تعطى دلالة أولية بأن كلمة «هو» التى تصدر عنهم هى الأساس والموضوع الذى سنبحث عنه معهم يتبعها آهات متنوعة بين الجميع وكأنها حوارات متداخلة حول هذا الهو، ويبدأ الكل فى البحث فيصعدون لخشبة المسرح فى الخلف للبحث عن هذا الملك والسلطان وحوار بين الإيقاعات والعود، والإيقاعات وحركتهم المبنية على هذه الإيقاعات فمرة نرى الجميع يجلسون وكأنهم يسجدون مع توجيه النظرة والرأس لأعلى ومرة أخرى نراهم يوجهون الجسم كله لأعلى مع ارتكازهم على الأرض بالأرجل والأيدى ومحاولة توجيه النظرة لأعلى أيضا، ثم توجيه الأيدى لأعلى وكأنها إثبات مسبق على أن هذا الهو ما هو إلا إله لهذه الأرض، يسقط ريش من أعلى وكأنه رسالة من الله لهم بأنه موجود يفرح الجميع بذلك وتتداخل تشكيلات عبر هذه الإيقاعات المنظمة الجميلة ونزول أحد هذه الطيور إلى جوار النافورة والماء والرقص المنظم التابع للإيقاعات السمعية، ثم ظهور الهدهد الذى يريد أن يتحدى الكل ليثبت أنه الملك وأنه سلطانهم، ويبدأ الصراع بين الكل بين فائز ومغلوب أمام هذا الطائر القوى بتشكيلات توحى بهذا الصراع وتغلب الهدهد على الكل وتجمع الكل مرة أخرى بعد أن تركوا له المكان والعودة وطرده من هذا المكان لأنهم يعلمون جيداً بأنه ليس هذا الملك المطلوب الذى يبحثون عنه ويتجه كل منهم ليمسك بمفردات من البيئة توحى بأنها من عند الله، فهناك من يزرع البذرة، وآخر يمسك بوردة، وآخر يمسك بنبات، وأخرى تمسك بالماء تتمسح به، وكأنه هو السبب فى كل هذه الحياة، فكل منهم يعتقد بأن ما بين يديه هو الإله أو الرب، حتى يحضر الهدهد القوى ويتنكر فى زى شيخ، يحدثهم عن الرب والإله وهو يلبس الذقن ويمسك بالسبحة محاولاً جذبهم بحديثه الدينى وكلامه المعسول فيفرح الجميع ويتراقصون من خلال التداخلات والتشكيلات الجميلة التى توحى بمدى السعادة التى تغمرهم وتعبر عن فرحتهم فينزل هذا الشيخ وهو يمسك بالكرباج ويجرى خلف الكل ليحبسهم فى حجرة تمثل السجن للكل، ثم ضربه لكل النماذج التى كانت تمثل الإله لكل منهم فيضرب النبات والورد والبذر، ثم الماء ليقف وحيداً أمامهم أمام السجن الذى وصفهم فيه ليبين لهم بأنه القوى الوحيد ويستعرض قوته لأنه انتصر على الكل مع تداخل أصوات الطيور من داخل هذا السجن وتداخلات فردية فى المناجاة والابتهال للإله وتوضيح ماهية الإله فيعود الكل متجمعين بكل حماس ويتصارعون مع هذا الطائر، هذا الإله المزيف، صراع الكل مع الفرد واستعراض القوة، قوة الجميع معاً ضد هذا الفرد المتسلط واستخدام إيقاعات خاصة بهم كالخبط على الأيدى والأرجل والجسد والخبط على الأرض واستخدام أشياء من البيئة مثل العصى والأخشاب، وإصدار إيقاعات راقصة أو إيقاعات متداخلة وكأنه حوار بين هذه الإيقاعات والإيقاعات المنظمة التى ترد عليهم لتظهر وتبين لهم الطريق السليم ليتم اتحاد الكل فى النهاية ومعهم الإيقاعات التى كانت تتداخل معهم وجلوس الكل يقسمون الريش وكأنه نتيجة لهذا البحث وأنه جزء من الإله وأنه امتداد له يبتسمون يحتضنون الريش ويبتسمون وتتداخل الإيقاعات مع موسيقى العود مرة أخرى وكأنه ختام لما بدأوه فى البحث عن الإله فى هذا العالم المتناقض حيث اكتشفوا أن كلاً منهم يملك فى نفسه جزءاً من الإله ويطلبون الكل بالنظر داخل نفسه فيجد الإله ويتجهون للخلف فنجد مرايا تظهرهم وتنعكس علينا وكأنها دعوة للبحث فى ماهية الإله وبشكل جاد وواضح وكأن هذا المطلب هو مطلب العرض من المتفرج وهى أن يتفكر فيمن حوله، ثم يتفكر فى نفسه ككل لأنه عندما يرى نفسه جيداً فإنه سيرى الإله وهى مقولة أساسية للصوفيين وهى أن الله داخلنا فهو جزء فينا ونحن جزء منه وأن هذا الجزء ما هو إلا رمز للكل. وكرر المخرج هذا المقولة الصوفية فى مناطق كثيرة فى العرض، ومن خلال الأشعار التى استخدمها بتنوع من أشعار مختلفة ولكنها فى النهاية تدل على الإله الموجود مثل:

مع أنك وحيد فى السماء
وجسمك منهمك
أراك ترفع متمتماً
صلاة صامتة
نحو الآفاق المستترة وراء الحجاب
مع أن الظلام مخيم على العالم
أيها الطائر يا طائرى
لا تطو جناحيك

وهى محاولة فى البحث عن هذا الطائر الملك أو الإله الخاص بهم ومحاولة البحث عن الهو منذ البداية ومنذ أول حركة لهم، ثم تداخل الحوار حول ماهية هذا الإله.


عدم التدريب أربك حركة الممثلين



عرض يجمع بين طاغور والحلاج ورابعة العدوية وابن الفارض

الإيقاعات والطقوس من أهم ملامح العرض

بالظن والوهم نحو الحق مطلبهم
نحو الهواء يناجون السموات
والرب بينهم فى كل منقلب
محل حالاتهم فى كل الساعات
وما خلا منه طرف العينين عقلوا
وما خلا منهم فى كل الأوقات
كلهم يعبدوك من خوف نار
ويرون النجاة حظاً جزيلا
أو لأن يدخلوا الجنان
فيحظوا بنعيم ويشربوا سلسبيلاً
ليس لى فى الجنان والنار حظ
أنا لا أبغى بحبى بديلاً

وهى أشعار صوفية تمثل وتحدد المطلب الأساسى الذى لا يتم أو لا يبدل فى هذا الحب حب الإله وأنه لا ينتظر منه نتيجة أو مطلباً لدخول الجنة أو النار ولكن الحب هو الأساس حب الإله وتتنوع الأشعار التى تمثل هذا المعنى والتى تمثل كينونة الإله المطلوب والتى تتجلى واضحة فى أشعار واضحة لابن الفارض والتى تزيد حالة الوجد المشتعل للطيور ويستغلها المخرج فى طقس شعائرى للجسد الساكن والإيقاعات المتحركة المتداخلة.

«أنت حياتى وسر قلبى فحينما كنت كنت أنت»

وتنوع فى الأشعار المختارة من شعراء كطاغور وجلال الدين الرومى، ورابعة العدوية، والحلاج، وابن الفارض، لتزداد حالة الوجد والحب للإله، تميزت الإيقاعات والتركيبة الموسيقية والحركات التى قام بها المخرج من تشكيلات واستخدام الإكسسوار الخاص بالبيئة، بيئة الطير، من عصى واستخدامها فى عمل إيقاعات تتحاور مع الإيقاع العام المستخدم بالطبلة وتداخل الإيقاعات الصوتية من أصوات الطيور والأصوات الناتجة عن الإكسسوار للتعبير عن الحالة الشعورية من فرح وغضب وخوف وانسجام تبين مدى اكتشاف الطير لوجود إله لهذا العالم فى النهاية، اعتمد العرض على قراءة حرة فى كتاب «منطق الطير» للصوفى فريد الدين العطار، وبعض الأشعار الأخرى، كما ذكرت وهى تتناول بأفكار صوفية وأسئلة حول الذات ذات الإله، كما يبحث العرض.

يتم العرض، كما ذكرت فى وكالة الغورى واستغلال هذا الفراغ من خلال مستويين المستوى الأول حول النافورة ومجموعة متناثرة من البراميل والأقفاص والقش وبعض العصى الموزعة فى الجوانب يتداخل كل هذا مع صفوف المتفرجين لتتداخل الأسئلة منذ البداية وأن هذه الأسئلة تخص كل العوالم وليس عالم الطيور فقط، ثم المستوى الآخر وهو خشبة المسرح فى الأعلى وتوزيع بعض الإكسسوارات من أقفاص وبراميل وعصى، ثم مرآتين فى النهاية يتم الكشف عنهما ليؤكد أن حالة البحث التى تتم عن طريق الطيور تتماس مع الحالة العامة الحالة الخاصة بالمتفرج أيضا، وأكد مهندس الديكور هذا العالم عالم الطيور من خلال هذه الأشياء الواقعية والتى ترمز إلى حالة الطيور وحياتهم فى هذه الحظيرة واستخدام أزياء ذات ألوان زاهية، تؤكد الطيور باختلافات بسيطة رمزية لم يظهرها بشكل واضح وأدت إلى الكثير من التداعيات التى شغلت ذهن المتفرج فى البحث عن ماهية ودلالات كل طائر على حدة، أما الموسيقى فإنها تمت على مستويين أيضا مستوى واقعى يتم على خشبة المسرح أمام المتفرج وهى التى تنتج عن مجموعة الممثلين «مجموعة الطيور» فى استخدام أصواتهم، ثم استخدام الإكسسوار من عصى والتخبيط بها لتنتج أصواتاً تكون أشبه بالإيقاعات فى حلقات الذكر تتداخل مع المستوى الآخر وصوت الطبلة الذى يرمز بصوت آخر يؤكد حالة البحث ويوجه الطيور إلى الطريق السليم ولعمل خط مواز لمحاولة البحث عن الذات الإلهية طوال العرض واستخدام أشعار تؤكد نفس الحالة الشعورية الصوفية فى البحث عن الذات الإلهية أيضا. أما عن الجانب التمثيلى فلم يكن الاعتماد الكلى الواضح على الممثل بل على الموسيقى والحركة فلم يتميز من المجموعة فرد عن الآخر بالرغم من وجود العديد من الممثلين أمثال: حمادة شوشة، جيهان سرور، هبة عصام، شريف شلقامى، وائل الصياد، مصطفى شاهين، أشرف عبد الرؤوف، وتأدية الأشعار بشكل جماعى طوال العرض سوى مناطق يؤديها بشكل فردى كل من: هبة عصام، ووائل الصياد اللذان يمتلكان مساحة صوتية جيدة يعتمد كل منهما على موهبة جيدة فى الغناء كانت واضحة فى استقلالهما بهذا الشكل.

أما عن الجانب الإخراجى وضح اهتمام المخرج سعيد سليمان بالشكل الموسيقى واعتمد على الإيقاعات ومحاولة الاهتمام بالجانب الطقسى من هذه الناحية واعتماده على الحركة التى لم يستطع أغلب الممثلين الأداء الحركى بشكل واضح متسق مع الآخرين نتيجة عدم التدريب بالشكل الجيد وضاعت فى معظم العرض الدلالات المقصودة والتى أدت إلى إجهاد ذهن المشاهد فى معرفة مدلولات الأشياء المقصودة واكتفت بالنتيجة بأن العرض ما هو إلا بحث فى ماهية التراث الإلهى دون العناء بالبحث وراء مدلولات الأشياء.



• جمعية المسرح الحر نظمت مساء الثلاثاء الماضى ندوة خاصة لمناقشة مسرحية «الملك لير» بحضور الفنان يحيى الفخرانى،

نصوص مسرحية



13 مسرحنا

العدد 32 18 من فبراير 2008

بشق الأنفس

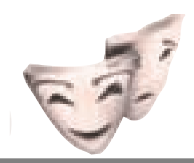


تأليف:
ثورنتون ويلدر
ترجمة :
إبراهيم محمد إبراهيم



أنتهى الشاعر مسعود شومان من كتابة نص مسرحى جديد بعنوان «سوكسيه».

• كان الشعراء يحكون فى إرشادات طويلة الوسط الذى كان يجب أن يتحرك فيه أبطالهم. كانت الديكورات نماذج لاحتمالات المكان التى كانت تتوفر عليها لسير أفعالهم. يمكننا استخدام أى دراما رومانسية كنموذج، من «فاوست» إلى «دون خوان تينوريو».



الفصل الأول



شاشة عرض فى منتصف الستار.
أول شريحة: اسم المسرح، وهذه الكلمات: أخبار وأحداث العالم.
مذيعة:
يسر الإدارة أن تذيع عليكم أخبار وأحداث العالم.
(شريحة: الشمس تظهر فوق الأفق)
المذيعة:
فرى بورت لونج إيلاند: أشرقت الشمس هذا الصباح فى السادسة واثنين وثلاثين دقيقة لقد كانت مسيز دوروثى أول من أبلغ بهذا النبأ وهى من فرى بورت، بلونج إيلاند. ولقد قامت على الفور بالاتصال تليفونيا بالعمدة. وعقدت جمعية تأكيد نهاية العالم مباشرة جلسة خاصة وأجلت حدوث هذا الحدث لأربع وعشرين ساعة. ونحن نتوجه بالشكر والتقدير لمسيز ستيتسون على ما تتحلى به من روح الخدمة العامة.
(مدينة نيو يورك، شريحة فانوس سحرى للأبواب الأمامية للمسرح الذى تعرض فيه هذه المسرحية؛ ثلاث من عاملات النظافة معهن سّاحات وجرادل)
المذيعة:
مسرح س. أثناء التنظيف اليومى لهذا المسرح، عثر على عدد من الأشياء المفقودة كالمعتاد بواسطة السيدات سيمسون وباتيسلوسكى وموريارتى. من بين الأشياء التى عثر عليها اليوم هناك خاتم زواج مكتوب عليه إلى «حواء من آدم» سفر التكوين من 1 إلى 18. سوف تتم إعادة الخاتم لصاحبته أو أصحابه إذا كانت أوراق إثباتهم سليمة.
(تيبيهاتشى، فيرمونت، شريحة تمثل نهراً جليدياً)
المذيعة:
لقد أحدث الطقس البارد غير المسبوق فى هذا الصيف حالة لم يتم تفسيرها بعد تفسيرا مرضيا. وهناك نبأ عن تحرك جدار من الجليد جنوبا عبر هذه البلاد. ولقد جعل انقطاع الاتصالات الناتج عن الموجة الباردة التى تعبر البلاد الآن، الحصول على المعلومات الدقيقة أمرا صعبا، ولكن هناك قدراً قليلاً من المصداقية للشائعة القائلة بأن الجليد قد دفع بكاتدرائية مونتريال حتى وصلت إلى سينت أولبانز؛ بفيرمونت. للمزيد من المعلومات عليكم مطالعة صحفكم اليومية.
(إكسيلسيور، نيو جيرزى، شريحة بمنزل متواضع بالضواحى. إنه منزل مستر جورج انتروبوس، مخترع العجلة. إن اكتشاف العجلة الذى جاء مباشرة بعد اكتشاف الرافعة، قد ركز انتباه البلاد على مستر انتروبوس القاطن بهذه المنطقة السكنية فى هذه الضاحية الجذابة. وهذا هو منزله، عبارة عن منزل فسيح مريح، يتكون من سبع حجرات. وهو فى موقع ملائم بالقرب من مدرسة عامة، وكنيسة ميثودية، ومحطة إطفاء. هناك شريحة لمستر انتروبوس على درجات السلم الأمامية، وهو يبتسم ويرفع قبعته المصنوعة من القش. إنه يمسك بعجلة. ومستر أنتروبوس نفسه ينحدر من عائلة قديمة جدا. وقد شق طريقه تقريبا من العدم. ويقال إنه كان فى وقت من الأوقات بستانياً، لكنه ترك هذا الوضع تحت ظروف تضاربت الأقوال حولها. كما أن مستر انتروبوس محارب قديم حارب فى حروب ضد جيوش أجنبية، ويحمل جسده عددا من الندوب، فى كل ناحية. وهذه مسيز انتروبوس، المرأة الساحرة العطوفة. إنها رئيسة نادى الأمهات بالإكسيلسيور. ومسيز انتروبوس حائكة ملابس ممتازة. فهى التى اخترعت المريلة التى جرت عليها الكثير من التغييرات بعد ذلك. شريحة بالأسرة وسابينا، وهنا نشاهد آل انتروبوس بطفليهما، هنرى وجلاديس، والصديقة. إن الصديقة التى تظهر فى الخلف هى ليلى سابينا، الخادمة.)
المذيعة:
أعرف أننا جميعا نريد أن نهنئ هذه الأسرة الأمريكية النموذجية على ما تقوم به. ونتمنى جميعا مستقبلا ناجحا لمستر انتروبوس. والآن تأخذكم الإدارة فى زيارة قصيرة إلى داخل هذا المنزل.
(يرتفع الستار) حجرة المعيشة فى منزل متنقل - امرأة شقراء طلت خديها وشفتيها بلون أحمر ثقيل - إنها تقف بجانب النافذة فى الخلف من وسط خشبة المسرح، وتحت مرفقها منفضة.
سابينا:
أو! أو! أو! إنها السادسة والسيد لم يعد إلى المنزل بعد. إنى أدعو الله ألا يكون شيئا خطيرا قد وقع له أثناء عبوره نهر هادسون. فلو أن شيئا حدث له، لن نجد ما يعزينا عنه، وسوف نضطر إلى الانتقال إلى منطقة سكنية أقل راحة. حقيقة الأمر أنى لست أدرى ماذا سيحدث لنا. ها نحن فى منتصف أغسطس ومع ذلك فهذا أشد أيام السنة برودة. إن الطقس متجمد؛ والكلاب منكمشة فى الممرات الجانبية؛ هل فى وسع أحد تفسير ذلك؟ كلا. لكن هذا لا يدهشنى. فالعالم يضرب أخماسا فى أسداس، أما عدم سقوط المنزل على رؤوسنا منذ وقت طويل، فهذه معجزة بالنسبة لى.
(جزء من الجدار الأيمن يبدو مهتزا فوق خشبة المسرح. سابينا تنظر إليه بعصبية فيصلح الجدار نفسه ببطء)
سابينا:
فى كل ليلة نعانى هذا القلق وأتساءل عما إذا كان السيد سوف يصل إلى البيت بسلام: وعما إذا كان سوف يجلب شيئا لنأكله. فى عنفوان الحياة، نحن فى خضم الموت، لم يقل أحد شيئا أصدق من هذا.
(يطير جزء الجدار إلى أعلا. فتعقد الدهشة لسان سابينا، وتهز كتفيها، وتأخذ فى تنفيض مقعد مستر انتروبوس، بما فى ذلك قاعدته)
سابينا:
مستر انتروبوس، بالطبع، رجل طيب، وهو زوج وأب ممتاز وأحد أعمدة الكنيسة، ويحمل فى قلبه كل الخير للمجتمع. وبالطبع، يكون فى غاية الانتباه كلما مر برجل شرطة؛ لكن ما أعتقده هو أن ثمة اتهامات لا يجب توجيهها بل أعتقد أنى يمكن أن أضيف: لا يجب السماح بتوجيهها. فنحن جميعا بشر؛ من منا ليس كذلك؟
(تقوم بتنفيض مقعد مسيز انتروبوس الهزاز)
سابينا:
ومسيز انتروبوس امرأة طيبة. فهى خير من يأمل المرء فى رؤيته. وهى لا تعيش إلا من أجل طفليها؛ بل هى على استعداد لأن ترانا جميعا موتى تحت قدميها دون أن تهتز لها شعرة واحدة لو كان فى ذلك أى فائدة تعود على طفليها - هذه هى الحقيقة. فإذا كنت ترغب فى معرفة المزيد عن مسيز انتروبوس فما عليك إلا أن تذهب وأن تمعن النظر إلى نمرة. أما عن الطفلين - حسنٌ، هنرى انتروبوس صبى أمريكى حقيقى حسن القسمات. وسوف يتخرج فى المدرسة الثانوية، يوما ما، لو أنهم أجروا تسهيلات على الأبجدية. وهنرى يجد هدفا ممتازا حين يكون فى يده حجر؛ إذ إنه فى وسعه التصويب على أى شىء ابتداء من العصفور الصغير إلى الأخ الأكبر أو، لم أقصد أن أقول ذلك! لكن من المؤكد أن ذلك كان حادثا مؤسفا وكان من العسير إخراج الشرطة من المنزل. وابنة مستر ومسيز انتروبوس تدعى جلاديس. وهى سوف تكون زوجة طيبة لزوج طيب يوما ما، إذا ما برز من شاشة السينما، وطلب يدها. إذن ها نحن أولاء! لقد تمكنا من البقاء لبعض الوقت الآن، بما تمكنا من العثور عليه، ثمينا كان أم هزيلا، وإذا لم تدهسنا الديناصورات حتى الموت، وإذا لم يأكل الدود حديقتنا، فلسوف نحيا جميعا إلى أن تأتى أيام أفضل (تمسك الخشب): فكل طفل جديد يولد لآل انتروبوس يبدو لهم أنه سبب كاف لتحريك الكون بأسره؛ وكل طفل يموت يبدو لهم وكأنما نجا من دنيا مليئة بالأحزان والآلام، أما نهاية ذلك كله، فهذا سؤال مفتوح ينتظر الرد. لقد كافحنا وعشنا خلال الحر والبرد لبعض الوقت الآن.
(جزء من الجدار الآن فوق الباب، من ناحية اليمين يطير فى الهواء، ويختفى.)
سابينا:
ونصيحتى لكم الآن هى ألا تنشغلوا بتوجيه الأسئلة واكتفوا بالاستمتاع بتناول الآيس كريم ما دام فى طبقكم، - هذه هى فلسفتى - ولا تنسوا أننا منذ سنوات قليلة قد اجتزنا الكساد بشق الأنفس! ولست أدرى أين سنكون لو اعتصرنا مأزق آخر.
(هذه العبارة مفتاح مسرحى. سابينا تنظر بغضب إلى باب المطبخ، وتكرر المفتاح)
سابينا:
لقد اجتزنا الكساد بشق الأنفس ولست أدرى أين سنكون لو اعتصرنا مأزق آخر.
(تختلج وتنظر خلال الشق فى الجدار الأيمن؛ ثم تذهب إلى النافذة وتعيد افتتاح الفصل)
سابينا:
أو، أو، أو! الساعة السادسة والسيد لم يعد إلى المنزل بعد. إنى أدعو الله ألا يكون قد حدث له شىء خطير أثناء عبوره نهر هادسون. ها نحن أولاء فى منتصف أغسطس وهذا أشد أيام السنة برودة. الطقس ببساطة متجمد؛ والكلاب منكمشة. لست أدرى أين سنكون لو اعتصرنا مأزق آخر؟
صوت من خارج خشبة المسرح: ابتكرى شيئا! اخترعى شيئا!
سابينا:
حسن ... آه .... من المؤكد أن هذا بيت أمريكى جيد ... وا ... آه ... والجميع سعداء جدا .... وا آه ...
(فجأة تنفض عنها التصنع فى الريح، وتتحدث بحنق وهى تتقدم نحو أسفل خشبة المسرح)
سابينا:
لا أستطيع اختراع أية كلمات من أجل هذه المسرحية، ويسرنى أنى لا أستطيع فعل ذلك. فأنا أكره هذه المسرحية، وأكره كل كلمة فيها. بالنسبة لى، فأنا لا أفهم كلمة واحدة منها على أى حال - كلها عن المتاعب التى كابدها الجنس البشرى، هاكم موضوع! بالإضافة إلى ذلك، فإن المؤلف لم يحزم رأيه السخيف فيما إذا كنا جميعا عدنا للعيش فى الكهوف، أم فى نيو جيرزى اليوم، وأن هذا هو الحال دائما. أو، لم لا يمكننا أن تكون لدينا مسرحيات كتلك التى كانت لدينا دائما - بيج يا حبيبتى، وابتسم دائما، وغير ذلك من التسلية مع وجود رسالة فى المسرحية يمكنك أن تحملها معك إلى البيت. لقد وافقت على القيام بهذا العمل البغيض لأنى اضطررت إلى ذلك. إذ إنى ظللت جالسة لمدة عامين فى حجرتى أعيش على ساندويتش وفنجان من الشاى يوميا، فى انتظار قدوم أوقات أفضل للمسرح. وانظروا إلى الآن: أنا - أنا التى مثلت فى مسرحية المطر وآل باريت بشارع ويمبول، والسيدة الأولى - يا إلهى!

• الإدارة العامة للمسرح بهيئة قصور الثقافة استقرت على عقد فعاليات مهرجان النوادى بمسرح قصر ثقافة بنها.

● إن الرمزية، بقصورها العملى وهوسها الظرفى، كانت آخر سابقة فى استخدام الماكينة المشهدية قبل التطور العظيم فى القرن العشرين. وشعار «فى البداية كانت الروح»، الذى قاله دوجرادان متبعاً خطى هيغل، وفُسر على أنه الوضع الجمالى - الفلسفى لجبهة كانت المادة، الواقع، قاعدتها.





(يبرز المخرج رأسه من الثقب الموجود فى الجدار)

مستر فيتزباتريك:

ميس سومرسيت!! ميس سومرسيت!

سابينا:

على أى حال، ليس هناك ما يهم! إذ سيظل الحال كما هو لمائة عام **(بصوت مرتفع)** لقد اجتزنا الكساد بشق الأنفس - هذا صحيح! وأين سنكون إذا ما اعتصرنا مأزق آخر؟

(تدخل مسيز انتروبوس، إنها أم)

مسيز انتروبوس:

سابينا، لقد تركت المدفأة تنطفئ.

سابينا:

(بغضب) كل مرة بكلام؛ لست أدرى ما إذا كنت فى كامل قواى العقلية. بل قد أكون ميتة وقد أكون على قيد الحياة فى هذا المنزل المضطرب.

مسيز انتروبوس:

لقد تركتِ المدفأة تنطفئ. هذا أكثر أيام السنة برودة، ونحن فى منتصف شهَر أغسطس وأنتِ تركتِ المدفئة تنطفئ.

سابينا:

مسيز انتروبوس، إنى أريد أن أقدم أشعار الأسبوعين الخاص بى، يا مسيز انتوربوس، ذلك أن فتاة مثلى يمكنها الحصول على وظيفة فى منزل حيث يكون الناس فيه من الثراء بما يكفى لأن يكون لديهم تدفئة فى كل حجرة، يا مسيز انتروبوس، وليس على الفتاة أن تتحمل مسئولية المنزل كله على كتفيها. بل ومنزل بلا أطفال، يا مسيز انتروبوس لأن الأطفال، يا مسيز انتروبوس شىء لا يطيقه سوى الوالدين، حيث لا يدغدغ السيد الفتيات المهذبات اللاتى تحترمن أنفسهن حين يلتقى بهن فى دهليز مظلم. أنا لا أذكر أسماء، ولا أوجه اتهامات. لذا لديك أشعارى، يا مسيز انتروبوس. وأرجو أن يكون ذلك واضحا تمام الوضوح.

مسيز انتروبوس:

لقد تركت المدفأة تنطفئ! هل حلبتِ الماموث؟

سابينا:

لست أفهم كلمة واحدة من هذه المسرحية. أجل، حلبت الماموث.

مسيز انتروبوس:

إلى أن يعود مستر انتروبوس إلى المنزل، لا يوجد لدينا طعام ولا يوجد لدينا نار. يحسن بكِ أن تذهبى إلى الجيران وتقترضى بعض الوقود.

سابينا:

مسيز انتروبوس! لا أستطيع! إذ إنى سوف أموت فى الطريق، وأنت تعرفين ذلك. فالطقس أسوأ من يناير. والكلاب منكمشة فى الممرات الجانبية. سوف أموت.

مسيز انتروبوس:

حسن، سوف أذهب أنا.

(تزداد حيرتها وارتباكها، وتتقدم إلى الأمام، وتجسو على ركبتيها)

سابينا:

لن تعودى إلينا حية أبدا؛ سوف نزول جميعا؛ لو لم تكونى هنا، فلسوف نزول. كيف نعرف أن مستر انتروبوس سوف يعود؟ لا ندرى. إذا خرجت، فسوف أقتل نفسى.

مسيز انتروبوس:

انهضى، يا سابينا.

سابينا:

نفس الشىء فى كل ليلة. هل سيعود سالما، أم لن يعود؟ سوف نموت جوعا، أم نموت من التجمد، أم نغلى حتى الموت، أم هل سيقتلنا اللصوص؟ لست أدرى لماذا نستمر فى الحياة؟ لست أدرى لماذا نستمر فى الحياة على الإطلاق. فالموت أكثر سهولة؛

(تلقى بذراعيها على المائدة، وتدفن رأسها فيهما. فى كل من الأحاديث التالية ترفع رأسها - وأحيانا يديها - ثم تدفن رأسها بسرعة مرة أخرى)

مسيز انتروبوس:

نفس الشىء! دائما ما تستسلمين، يا سابينا. دائما ما تعلنين عن موتك. لكن لو حصلت على قبعة جديدة - أو طبق آيس كريم - أو تذكرة سينما، فسترغبين فى أن تحيى إلى الأبد.

سابينا:

أنت لا تعبئين إن كنا نعيش أو نموت كل ما تهتمين به أولئك الأطفال. وسوف يسرك أن ترينا ممددين موتى إذا كان فى ذلك فائدة لهما.

مسيز انتروبوس:

حسن، ربما يسرنى ذلك.

سابينا:

وبماذا يهتمون هم؟ بأنفسهم، هذا كل ما يهتمون به. **(تصرخ)** إنهما يسخران منك من وراء ظهرك. ولا تقولى لى: إنهما يخجلان منك. إذ إنهما، لنصف الوقت، يتصنعان أنهما ابنا شخص آخر. ولا ينالك منهما سوى القليل من الشكر.

مسيز انتروبوس:

إنى لا أريد أى شكر.

سابينا:

ومستر انتروبوس، إنك لا تفهمينه. كل ذلك العمل الذى يقوم به، محاولة اكتشاف الأبجدية وجدول الضرب. إذ كلما حاول تعلم شىء، تصارعين ضد ذلك الشىء.

مسيز انتروبوس:

أو، سابينا، إنى أعرفك. لقد اغتصبك مستر انتروبوس وأحضرك إلى المنزل من تلال سابين، فعل ذلك لإهانتى. فعلها من أجل وجهك الجميل، ولكى يهيننى. كنت الزوجة الجديدة، أليس كذلك؟ ولمدة عام أو عامين كنت ترقدين على فراشك طوال النهار وتطلين أظافر يديك وقدميك. وتصنعين كرات مما يسقط من شعرك المصفف وتلقينها إلى السقف. وكنت أغسل ملابسك الداخلية وأعد لك حساء الدجاج. وحملت أطفالا وكابدت المشقة بل كنت أعد المسحوق الذى كنت تضعينه على وجهك. غير أنى كنت أعلم أنك لن تدومى. ولم تدومى.

سابينا:

لكنى أنا التى شجعت مستر انتروبوس على أن يصنع الأبجدية. يؤسفنى أن أقول ذلك، يا مسيز انتروبوس، لكنك لست امرأة جميلة، ولا تستطيعين معرفة ما فى وسع الرجل فعله إذا ما حاول. إن الفتيات من أمثالى هن اللاتى يلهمن الرجال بجدول الضرب. يؤسفنى أن أقول ذلك، لكنك لست امرأة جميلة، يا مسيز انتروبوس، هذه هى الحقيقة أمام الرب.

مسيز انتروبوس:

وأنتِ لم تدومى - بل هبطت إلى المطبخ. وماذا تراك تفعلين هناك؟ تدعيَن المدفأة تنطفئ! لا غرو فى أنه يبدو لك من الأسهل إن تموتى. إن القراءة والكتابة والعد على أصابعك أشياء جيدة جدا فى حد ذاتها، لكنى أنا التى تدير المنزل. ها هو ذلك الديناصور مرة أخرى على العشب أمام المنزل. ششششش ابتعد! ابتعد.

(الديناصور الرضيع يضع رأسه فى النافذة)

الديناصور:

الجو بارد.

مسيز انتروبوس:

اذهب إلى خلف المنزل فهذا مكانك.

الديناصور:

الجو بارد.

(الديناصور يذهب ومسيز انتروبوس تخرج بهدوء. سابينا ترفع رأسها ببطء وتتحدث إلى المتفرجين. الجزء الأوسط من الحائط يرتفع، ويتوقف، ويختفى فى أعلا)

سابينا:

والآن، بما أنكم أنتم أيضا، أيها المتفرجون تستمعون إلى هذا، فإنى أفهم المسرحية بشكل أفضل قليلا. أتمنى أن تصبح الساعة الحادية عشر؛ أنا لا أريد أن أستدرج فى هذه المسرحية مرة أخرى.

(يرى عامل التلغراف يدخل بجانب الجدار الخلفى من خشبة المسرح من الناحية اليمنى. إنها تراه وتنادى)

سابينا:

مسيز انتروبوس، مسيز انتروبوس! النجدة! هناك رجل غريب يتقدم نحو المنزل. إنه يتسلق الجدار، النجدة!

(تدخل مسيز انتروبوس متأهبة، ولكن متماسكة)

مسيز انتروبوس:

ساعدينى بسرعة.

(يسدان الباب بتكديس الأثاث خلفه)

مسيز انتروبوس:

من أنت؟ ماذا تريد؟

عامل التلغراف:

معى برقية لمسيز انتروبوس من مستر انتروبوس فى المدينة.

سابينا:

هل أنت متاكد، هل أنت متاكد؟ ربما كان ذلك شركا!

مسيز انتروبوس:

إنى أعرف صوته، يا سابينا. يمكننا أن نفتح الباب.

(يدخل عامل التلغراف، عمره 12سنة، ويرتدى الزى. يدخل الديناصور والماموث بجانبه خلسة إلى الحجرة، ويستقران فى منتصف المسرح من ناحية اليمين)

مسيز انتروبوس:

أنا آسفة إذ جعلناك تنتظر. فكما تعلم، يجب أن نكون حذرين. **(توجه الحديث للحيوانين)** إحم! ... هل يمكن أن تصمتا؟ **(يومئان)** هل تناولتما عشاءكما؟ **(يومئان)** هل أنتما مستعدان للدخول؟ **(يومئان)** أيها الشاب، هل معك أى نار؟ إذن أشعل الموقد، هل تسمح؟

(يومئ، يخرج شيئاً أشبه بقطعة الفحم، ويجثو بجانب المدفأة المتخيلة، فى وسط الأضواء الأمامية. فترة صمت)

مسيز انتروبوس:

ماذا تقولون أيها الناس عن هذا الطقس البارد؟

(يهز كتفيه علامة على التشكك)

مسيز انتروبوس:

سابينا، خذى هذه العصا واذهبى واشعلى الموقد.

سابينا:

تماما كما قلت لك، يا مسيز انتروبوس؛ أسبوعان. هذا هو القانون. أرجو أن يكون ذلك واضحا تمام الوضوح **(تخرج)**

مسيز انتروبوس:

ماذا عن هذا الطقس البارد؟

عامل التلغراف:

(بعينين خفيضتين) بالطبع، أنا لا أعرف أى شىء ... لكنهم يقولون إن هناك جداراً من الجليد يتحرك من الشمال، هذا ما يقولونه. ولا نستطيع الاتصال ببوستون عن طريق البرق، والناس يحرقون آلات البيانو فى هارتفورد. ... إنها تكتسح كل شىء فى طريقها، الكنائس ومكاتب البريد، وقاعات المدن. أنا شخصيا أعيش فى بروكلين.

مسيز انتروبوس:

ماذا يفعل الناس إزاء ذلك؟

عامل التلغراف:

حسن ... يتحدثون، معظم الوقت. أو ما يمكن أن تفعليه فى يوم من أيام فبراير. وهناك البعض ممن يحاولون أن يذهبوا إلى الجنوب، والطرق

● مسرحية الأطفال «جزيرة الحياة» للمؤلف حسان عبد العزيز والمخرج شاذلى فرح تم عرضها مؤخراً على مسرح ثقافة قنا.

• يرى الإنجليزى غوردون كريغ أن جوهر الفن يكمن فى تقديم قيمة درامية إلى الخط واللون مع الحركة. وكان يقول «إذا قبلنا أن الإنسان من شحم ولحم يعبر بواسطة الإيماءات الواقعية، فلماذا لا نقبل أيضاً أن الواقع المشهدى يمكن أن يتحمل تمثيلاً إيمائياً واقعياً؟



مزدحمة؛ لكن المرء لا يستطيع أخذ الشيوخ والأطفال مسافة بعيدة جدا فى مثل هذا البرد.

مسيز انتروبوس:

ما هذه البرقية التى تحملها لى؟

(عامل التلغراف يضع أطراف أصابعه على جبينه)

عامل التلغراف:

لو انتظرت دقيقة واحدة فقط؛ على أن أتذكرها.

(الحيوانان تركا ركنهما ويتشممانه. وفى الحال يتخذان أماكن على جانبيه، ويستندان إلى مقعدته، بطريقة منذرة)

عامل التلغراف:

هذه البرقية أرسلت من مرى هيل، إلى الجامعة! ثم من مرتفعات الجامعة إلى ستيت ايلاند. ثم بالمصباح من ستيت ايلاند إلى بلينفيلد، نيو جيرزى. ماذا كتب لك فيها بحق الله! **(يتنحنح)** "إلى مسيز انتروبوس، اكسيلسيور، نيو جيرزى، زوجتى العزيزة، سوف أتأخر ساعة. لدى يوم مشحون فى المكتب. لا تزعجى الطفلين بسبب البرد، اجعليهما يتدفآن، واحرقى كل شىء ما عدا شكسبير" **(صمت)**

مسيز انتروبوس:

يا لهؤلاء الرجال! إنه يعلم أنى على استعداد لأن أحرق عشرة شكسبير كى أمنع أحد أطفالى من لفحة برد واحدة فى رأسه. وماذا تقول البرقية بعد ذلك؟

(تدخل سابينا)

عامل التلغراف:

لقد قمت باكتشافات عظيمة اليوم، إذ فصلت ألف نون عن ألف ميم.

سابينا:

أعرف معنى هذا، إنها الأبجدية، نعم هى. إن مستر انتروبوس أذكى رجل. أجل، حين ينتهى من الأبجدية سوف نكون قادرين على التنبؤ بالمستقبل وكل شىء.

عامل التلغراف:

إذن اسمعى هذا: «عشر عشرات تصنع مائة، الفاصلة المنقوطة تعنى تعداد شىء»

(ينتظر أثر ما قاله)

مسيز انتروبوس:

الأرض تتحول إلى جليد، وكل ما يستطيع فعله هو اختراع أعداد جديدة.

عامل التلغراف:

حسن، يا مسيز انتروبوس، كما قال الرئيس فى مكتبنا: ما هو إلا القليل من الاكتشافات مثل هذه، وسنكون جديرين بالتجمد.

مسيز انتروبوس:

وماذا قال غير ذلك؟

عامل التلغراف:

أنا ... لا أستطيع أن أؤدى هذا الجزء الأخير أداء جيدا ... إحم **(يغنى)** "عيد زواج سعيد لك، عيد زواج سعيد لك"

(تبدأ الحيوانات فى العويل بحزن؛ تصدر سابينا صرخة فرح)

مسيز انتروبوس:

دولى! فريدريك! اصمتا.

(صوت عامل التلغراف فوق الضجيج)

عامل التلغراف:

"عيد زواج سعيد، يا حواء العزيزة! عيد زواج سعيد لك."

مسيز انتروبوس:

هل هذا مكتوب فى البرقية؟ هل يغنون البرقيات الآن؟ **(يومئ)** الأرض صارت سخيفة فلا عجب فى أن تبرد الشمس.

سابينا:

مسيز انتروبوس، أريد أن أسترد الأشعار التى أعطتيها لك. إنى، يا مسيز انتروبوس، لا أريد أن أترك منزلا، يحصل على مثل هذه البرقيات اللطيفة، وإنى آسفة على كل ما قلته. آسفة حقا.

مسيز انتروبوس:

أيها الشاب، أريد أن أعطيك شيئا مقابل كل هذا التعب، ومستر انتروبوس لم يصل إلى المنزل بعد؛ وليس لدى أى نقود أو طعام فى البيت.

عامل التلغراف:

مسيز انتروبوس، ... أنا لا أحب أن .... أبدو وكأنى أطلب شيئا، ولكن ...

مسيز انتروبوس:

ما هو الشىء الذى تطلبه؟

عامل التلغراف:

هل يمكن أن يكون لديك إبرة يمكنك الاستغناء عنها؟ ذلك أن زوجتى تجلس فى المنزل طوال النهار تفكر فى الإبر.

سابينا:

(بصوت أقرب إلى الصراخ) ليس لدينا سوى إبرتين فى المنزل. إنك تعلمين، يا مسيز انتروبوس أننا لا نملك سوى اثنتين فى المنزل.

(بعد أن تنظر مسيز انتروبوس إلى سابينا تأخذ إبرة من ياقتها)

مسيز انتروبوس:

بالطبع، أجل، يمكننى الاستغناء عن هذه.

عامل التلغراف:

(خافضا بصره) شكرا، يا مسيز انتروبوس. هل يمكننى أن أطلب شيئا آخر، يا مسيز انتروبوس؟ فأنا لدى ولدان؛ وإذا ما أصبح البرد أشد سوءاً، ماذا فى وسعى أن أفعل؟

سابينا:

أعتقد أننا سوف نتلاشى جميعا، هذا هو ما أعتقده. برد كهذا فى أغسطس هو بالضبط نهاية العالم **(صمت)**

مسيز انتروبوس:

لست أدرى. وماذا يفعل الإنسان، فى نهاية الأمر حيال أى شىء؟ يحاول أن يستدفئ بقدر ما يستطيع. ولا تجعل زوجتك وأبناءك يشعرون بأنك قلق.

عامل التلغراف:

نعم، ... شكرا، يا مسيز انتروبوس. يستحسن أن أذهب. أو، لقد نسيت! هناك جملة أخرى فى البرقية. "ثلاث صيحات تشجيع اخترعت العجلة."

مسيز انتروبوس:

العجلة؟ وما العجلة؟

عامل التلغراف:

لست أدرى. هذا ما تقوله البرقية. علامتها هكذا. حسن، إلى اللقاء.

(المرأتان تصحبانه إلى الباب، مع كلمات الوداع، وحركات كى تجعلهما يستدفئان. سابينا تضع المريلة على عينيها وتولول)

سابينا:

يبدو لى، يا مسيز انتروبوس، أن جميع رجال العالم الطيبين قد تزوجوا؛ ولست أعلم سبب ذلك. **(تخرج)**

(مسيز انتروبوس فى حالة من التفكير تحدث الحيوانات)

مسيز انتروبوس:

هل سمعتم أحداً يروى عن برد كهذا فى أغسطس؟

(الحيوانات تهز رؤوسها)

مسيز انتروبوس:

هل سمعتم عن هذا من جداتكم أو أى أحد؟

(يهزون رؤوسهم)

مسيز انتروبوس:

هل لديكم أية اقتراحات؟

(يهزون رؤوسهم، تجذب شالها حولها وتتجه نحو الباب الأمامى وتفتحه قليلا وتنادى)

مسيز انتروبوس:

هنرى، جلاديس، أيها الأطفال! ادخلا حالا! واستدفئا. لا، لا، حين تقول ماما شيئا، فهى تعنى ما تقول. هنرى! هنرى، ضع هذا الحجر. أنت تعرف ماذا حدث فى المرة الماضية. **(تصرخ)** هنرى! ضع هذا الحجر! جلاديس! اخفضى فستانك! حاولى أن تكونى سيدة.

(يقفز الطفلان ويندفعان نحو المدفئة. يخلعان أشياءهما الشتوية ويتركانها مكدسة على الأرض)

جلاديس:

ماما، إنى جائعة. ماما، ما سبب هذا الجو البارد؟

هنرى :

(فى نفس الوقت) لم لا يهطل الجليد؟ ماما، متى يكون العشاء جاهزا؟ إذ ربما يهطل الجليد ويصنع كرات من الثلج.

جلاديس:

الجو شديد البرودة حتى أنى لن أتحمل دقيقة واحدة بعد ذلك.

مسيز انتروبوس:

اجلسا، واهدآ أنتما الاثنان. فأنا أريد أن أتحدث إليكما.

(تجذب مسندا مرتفعا وتجلس فى وسط المسرح من الأمام فوق فتحة الأوركسترا أمام المدفأة الوهمية. الطفلان يتمددان على الأرض، مستندين على حجرها. لوحة من رسم رافائيل، الحيوانان يحضران ويكملان المثلث)

مسيز انتروبوس:

إنها نوبة باردة من نوع ما. والآن استمعا لما أقول: حين يحضر أبوكما إلى البيت أريد منكما أن تكونا فى غاية الهدوء. فأنا لا أدرى إن كان سيكون فى حالة من حالاته المزاجية. لقد تلقيت توا برقية منه؛ إنه سعيد وفى حالة من الإثارة وأنتما تعرفان ما يعنيه ذلك. إن طبع أبيكما ليس معتدلا؛ أظنكما تعرفان ذلك. **(تصرخ)** هنرى! هنرى! كيف، ألا تستطيع أن تتذكر أن تسدل شعرك على جبينك؟ ينبغى أن تخفى هذه الندبة. ألا تعرف أن أباك حين يراها يفقد السيطرة على نفسه؟ بل إنه يجن. ويريد أن يموت.

(بعد لحظة يأس، تستجمع نفسها بحزم، وتبل ذيل مريلتها بلعابها وتأخذ فى مسح جبينه بقوة)

مسيز انتروبوس:

ارفع رأسك. كف عن الاهتزاز. فليباركنى الله، أحيانا أعتقد أنها تزول – فإذا بها موجودة وحمراء كما كانت دائما.

هنرى:

اليوم، فى المدرسة، اثنان من المدرسين نسيا ونادياني باسمى القديم. لقد نسيا يا ماما. يستحسن أن تكتبى خطابا آخر للمدير، حتى يبلغهما بأنى غيرت اسمى. إذ إنهم فى وسط الفصل نادياني: قابيل.

**(مسيز انتروبوس تضع يدها على فمه، بعد فوات الوقت، بصوت



• المخرج المسرحى أسامة عبد الرؤوف يقوم حالياً بإجراء بروفات مسرحية «أطياف حكاية» ليس الضوى بأبو تيج.



● لقد دخلت الماكينة فى قرن الإخراج، فى قرن التجديد التقنى، دخلت تحت طابع التقدم. ورغم أن نيتنا كانت الحفر فى وظائفها السابقة لعصرنا، فيكفى أن أشير إلى أمرين ملموسين تكميليين. أحدهما هو عدم التقدير الدائم لها من جانب كبار مبدعى القرن، والآخر هو الاستخدام غير المحدود الذى سهلته التكنولوجيات الجديدة.



مبحوح)

مسيز انتروبوس:

لا تنطقه.

(تمسح جبينها بشكل محموم)

مسيز انتروبوس:

إذا كنت ولدا طيبا، فسوف ينسونه. هنرى، أنت لم ... تضرب أحدا اليوم، أليس كذلك؟

هنرى:

أو، كلا !!!

(مسيز انتروبوس ما زالت تقوم بما تقوم به، ودون أن تنظر إلى جلاديس)

مسيز انتروبوس:

وأنت، يا جلاديس، أريد منكِ أن تكونى لطيفة، بشكل خاص، مع أبيك الليلةَ. فأنت تعرفين ماذا يسَميك حين تكونين طيبة، ملاكه الصغير، ونجمه الصغير. اخفضى فستانك إلى أسفل، كسيدة صغيرة. واجعلى صوتك لطيفا خفيضا. جلاديس انتروبوس!! ما هذه المادة الحمراء التى تضعينها على وجهك؟ **(تصفعها)** إنك طفلة قذرة بغيضة!

(تنهض بالفعل، وعلى وجهها اليأس والاستنكار)

مسيز انتروبوس:

ابتعدا عنى، أنتما الاثنان! أتمنى لو لم أراكما أو أسمع صوتكما. ليأتى البرد! إنى لا أطيق ذلك. لا أريد الاستمرار.

(تمشى بعيدا وجلاديس تبكى)

جلاديس:

جميع الفتيات فى المدرسة يفعلن ذلك، يا ماما.

مسيز انتروبوس :

(صارخة) لقد انتهيت منك، هذا هو كل شىء! سابينا! سابينا! ألا تعلمين أن أباك سيجن لو رأى ذلك الطلاء على وجهك؟ ألا تعلمين أن أباك يعتقد أنك بلا عيب؟ ألا تعلمين أنه لا يستطيع أن يعيش إذا ما اعتقد أنك غير كاملة الخلق؟ سابينا!

(تدخل سابينا)

سابينا:

نعم، يا مسيز انتروبوس؟

مسيز انتروبوس:

خذى هذه البنت إلى المطبخ واغسلى وجهها باللوف.

(يسمع مستر انتروبوس من الخارج، يزأر) "كنت أعمل فى السكة الحديدية، طوال النهار إلخ" تبدأ الحيوانات فى الجرى حول المكان فى دوائر، وتصدر أصواتا، وتندفع سابينا نحو النافذة.

مسيز انتروبوس:

سابينا، ما هذه الضوضاء فى الخارج؟

سابينا:

إنه متسكع ثمل. إنه عملاق، يا مسيز انتروبوس. سوف نقتل جميعا فى فراشنا، أعلم ذلك!

مسيز انتروبوس:

ساعدينى بسرعة. بسرعة. كل شىء.

(مرة أخرى يكدسان جميع الأثاث خلف الباب. مستر انتروبوس يدق ويصيح)

مسيز انتروبوس:

من؟ ماذا تريد؟ سابينا، هل لديك مياه تغلى؟ من هذا؟

مستر انتروبوس:

أيتها الناقة المحطمة، افتحى هذا الباب.

مسيز انتروبوس:

الحمد لله! إنه أبوكما! دقيقة واحدة، يا جورج! سابينا، أخلى الباب، بسرعة. جلاديس، تعالى هنا حتى أنظف وجهك القبيح.

مستر انتروبوس:

أيتها الماعز العاهرة، سوف أهشمن كل عظمة من عظام جسدك. دعينى أدخل، وإلا حطمت المنزل.

مسيز انتروبوس:

دقيقة واحدة، يا جورج، ثمة عطل فى القفل.

مستر انتروبوس:

افتحى الباب وإلا مزقت كبدك. سوف أحطم رأسك على السقف، وليأخذ الشيطان مؤخرتك.

مسيز انتروبوس:

الآن يمكنك أن تفتحى الباب يا سابينا. أنا مستعدة.

(ينفتح الباب على مصراعيه صمت، مستر انتروبوس بوجه رجل شرطة كوميدى يقف وهو يرتدى قبعة من الفراء وبطانية. ويداه تحملان الكثير من الأشياء الملفوفة بما فى ذلك عجلة من الحجر لها مركز. فى إحدى يديه، يحمل مصباح عامل سكة حديد. وفجأة ينطلق فى فرح صاخب)

مستر انتروبوس:

حسن، كيف حال كل الأسرة الماكرة؟

(ارتياح وضحك ودموع. وتقافز. والحيوانات تقفز فى مكانها، مستر انتروبوس يضع ما يحمله على الأرض. ويلقى بقبعته وبطانيته كذلك. عناق بطولى. خليط من الحيوانات والبشر بما فى ذلك سابينا)

مستر انتروبوس:

لتحل على اللعنة والعار إذا لم يستطع الرجل أن يحصل على القليل من الترحيب حين يعود إلى داره. حسن، يا ماجى، أيتها الزكيبة الخشنة، كيف حال الدجاجة التى هدها الطقس البارد؟ وأنت يا سابينا، يا طعم السمك، أيتها السنجاب القبيح. والأطفال، كيف حال هؤلاء الحيوانات؟

جلاديس:

بابا، بابا، بابا، بابا، بابا.

مستر انتروبوس:

كيف كان سلوكهما، يا ماجى؟

مسيز انتروبوس:

كان حسنا، يجب أن أقول، لقد كانا كالعسل. ولم أضطر إلى أن أرفع صوتى ولو مرة واحدة. بل لست أدرى ماذا جرى لهما.

(مستر انتروبوس يجثو أمام جلاديس)

مستر انتروبوس:

حبيبة بابا الصغيرة آه؟ **(لسابينا)** سابينا، هناك بعض الطعام لك. أنت سنجاب بابا الصغير؟

(جلاديس تضع ذراعيها حول رقبته)

جلاديس:

بابا، إنك دائما تشاكسنى.

مستر انتروبوس:

وماذا عنك، يا هنرى؟ آمل ألا تكون قد ارتكبت عملا طائشا اليوم. ألم تقم بعمل طائش؟

هنرى:

كلا يا بابا.

مستر انتروبوس:

(يزأر) حسن، هذا جيد. هذا جيد، أراهن على أن سابينا تركت النار تنطفئ.

سابينا:

مستر انتروبوس، لقد قدمت أشعارى. وسوف أترك العمل بعد أسبوعين من اليوم. إنى آسفة، لكنى سوف أرحل.

مستر انتروبوس :

(يزأر) حسن، إذا ذهبت الآن، سوف تتجمدين حتى الموت، لذا اذهبى واطهى العشاء.

سابينا:

أسبوعان، هذا هو القانون **(تخرج)**

مستر انتروبوس:

هل تسلمتم برقيتى؟

مسيز انتروبوس:

أجل، ما هى العجلة؟

(يشير إلى العجلة بنظرة سريعة، وهنرى يدحرجها على الأرض. حوار سريع بصوت مبحوح)

مسيز انتروبوس:

ما معنى هذا الطقس البارد؟ الحرارة تحت التجمد،

مستر انتروبوس:

ليس أمام الأطفال.

مسيز انتروبوس:

ألا يجب أن نفعل شيئا؟ نبدأ، ألا يجب أن نتحرك؟



● المخرج محمد شحات دسوقى يستعد لتقديم مسرحية «طرح الصبار» للمؤلف محمد موسى لفرقة كوم أومبو المسرحية.



● **إذا كانت اللغة الأدبية وجدت فى الشعر وسيلتها المناسبة (ليس أقل حضوراً وأكثر استحضاراً من حوار شعرى)، فإنها فى اللغة المسرحية افتقرت إلى صيغ قادرة على الدخول فى خصومة مع التطور الطبيعى.**

مستر انتروبوس:
ليس أمام الأطفال!!!
(يصفع هنرى صفعة قوية)
هنرى:
بابا، لقد ضربتنى!
مستر انتروبوس:
حسن، تذكر ذلك. هذه الصفعة كى تجعلك تتذكر هذا اليوم. اليوم. إنه اليوم الذى أعدت فيه الأبجدية؛ واليوم الذى رأينا فيه المائة - المائة، المائة، المائة، شىء لا نهاية له. لقد كان يوما شاقا فى المكتب! ألق نظرة إلى هذه العجلة يا ماجى! حين أقوم بتعديلها سوف ترين شيئا عجيبا. إنها مكافأة لك على ما تكبدته من مشى.
مسيز انتروبوس:
ماذا تعنى؟
(مستر انتروبوس يجلس على المسند المرتفع وينظر إلى النار بفزع)
مستر انتروبوس:
ماجى، لقد وصلنا إلى قمة الموجة. وليس ثمة شىء كثير يمكن عمله. إذ إننا بلغنا النهاية!
(مسيز انتروبوس تخرجه من حالته المزاجية هذه بحدة)
مسيز انتروبوس:
وماذا عن الجليد؟
مستر انتروبوس:
الجليد!
(هنرى يلعب بالعجلة)
هنرى:
بابا، يمكنك وضع مقعد على هذه.
مستر انتروبوس:
(بتفكير) نعم! أى أحمق يمكنه العبس بها الآن، لكنى فكرت فى ذلك أولا.
مسيز انتروبوس:
اذهبوا أيها الأطفال إلى المطبخ. إذ إنى أريد أن أتحدث مع أبيكما وحدى.
(يخرج الطفلان. ومستر انتروبوس انتقل إلى مقعده فى أعلا اليسار. ويأخذ وعاء سمك الزينة على حجره؛ ويجذب قفص الكناريا بحيث يصبح فى مستوى وجهه. ويضع الحيوانان مخالبيهما على ذراع مقعده، ومسيز انتروبوس تواجهه عبر الحجرة، كالقاضى)
مسيز انتروبوس:
حسن، ماذا تريد؟
مستر انتروبوس:
الجو بارد. كيف كانت تسير الأمور؟ وكيف حالك، يا ميليسينت؟
مسيز انتروبوس:
أعلم أن الجو بارد.
مستر انتروبوس:
(يحدث الكناريا) لا تبعثروا بذر عباد الشمس، آه؟ ولا تغنوا بعد انطفاء الأنوار. أتفهمون ما أعنيه؟
مسيز انتروبوس:
يمكنك أن تحاول منعنا من التجمد حتى الموت، ألا تستطيع؟ أتسطيع عمل أى شىء؟ يمكننا أن نبدأ فى الانتقال. أو يمكننا أن ننتقل على ظهور الحيوانات.
مستر انتروبوس:
إن أفضل ما فى الحيوانات أنها لا تستطيع أن تتحدث كثيرا.
المأموث:
الجو بارد.
مستر انتروبوس:
آه، آه، آه! تفرجى على هذا! عند منتصف الليل سوف نتحول إلى جليد. إن الطرق الآن، غاصة بالناس الذين بالكاد يحركون قدما من على الأرض. والعشب فى الخارج مثل الحديد، لقد تذكرت، لدى إبرة أخرى لك. والناس فى الشمال أين هم؟ تجمدوا، انسحقوا...
مسيز انتروبوس:
وهل هذا ما سيقع لنا؟ هلا أجبتنى؟
مستر انتروبوس:
لست أدرى. لا أعرف أى شىء. فالبعض يقولون إن الجليد يزحف بسرعة أبطأ. والبعض يقولون إنه توقف. إن الشمس آخذة فى البرودة. ماذا فى وسعى أن أفعله حيال ذلك؟ ليس ثمة ما يمكننا فعله، سوى أن نحرق كل شىء فى المنزل، وأعمدة السور والجرن. ونبقى على النار مشتعلة. وحين تنفد النار، نموت.
مسيز انتروبوس:
حسن، لماذا لم تقل ذلك، فى البداية؟
(مسيز انتروبوس على وشك الخروج حين تلمح اثنين من اللاجئين، ظهرا فى خلفية جدار المسرح وسرعان ما لحق بهما آخرون)
اللاجئون:
مستر انتروبوس! مستر انتروبوس! مستر انتروبوس!
مسيز انتروبوس:
من هذا؟ من يناديك؟
مستر انتروبوس:
(بشعور بالذنب) إحم! فلارى!
(اثنان من اللاجئين يتجهان نحو النافذة)
أحد اللاجئين:
هل يمكننا أن ندفئ أيادينا لحظة، يا مستر انتروبوس؟ الجو بارد جدا، يا مستر انتروبوس.
لاجئ آخر:
مستر انتروبوس، إنى أتساءل عما إذا كانت لديك قطعة خبز، أو شىء يمكنك الاستغناء عنه.
(صمت. ينتظرون فى خضوع. مسيز انتروبوس تتسمر على الأرض. فجأة يسمع طرق على الباب، ثم تسمع يداً أخرى تطرق الباب طرقات سريعة قصيرة)
مسيز انتروبوس:
من هؤلاء الناس؟ ويحى، إنهم جميعا فى الفناء الأمامى. لماذا جاءوا إلى هنا؟
(تدخل سابينا)
سابينا:
مسيز انتروبوس، هناك بعض المشردين يطرقون على الباب الخلفى.
مسيز انتروبوس:
جورج، قل لهؤلاء الناس أن يبتعدوا. قل لهم أن يذهبوا فورا. سوف أذهب وأطردهم من الباب الخلفى. تعالى معى، يا سابينا.
(تخرج بهمة)
مستر انتروبوس:
سابينا! ابقى هنا! لدى ما أقوله لك.
(يتجه نحو الباب ويفتح فتحة صغيرة ويتحدث من خلالها)
مستر انتروبوس:
سيداتى سادتى! سوف أضطر إلى أن أطلب منكم أن تنتظروا بضع دقائق أخرى. كل شىء سيكون على ما يرام. ... أثناء انتظاركم ليجذب كل منكم عصا من العمود الذى يسند السور. إذ إننا سنحتاج إليها كلها من أجل المدفأة. ستكون هناك قهوة وشطائر حالا.
(سابينا تنظر إلى الخارج فوق كتفه وفجأة تمد ذراعها وهى تشير وتصرخ)
سابينا:
مستر انتروبوس، ما هذا"؟ ذلك الشىء الأبيض الكبير؟ إنه جليد، يا مستر انتروبوس. إنه جليد!!
مستر انتروبوس:
سابينا، أريد منك أن تذهبى إلى المطبخ وتعدى الكثير من القهوة. أعدى إناء كبيرا حتى آخره.
سابينا:
إناء كبير حتى آخره!!
مستر انتروبوس:
(وهو يشير بيده) وشطائر!! ... أكداس منها ... هكذا.
سابينا:
مستر انترو
(فجأة تخرج عن نص المسرحية وتتحدث بشخصها باعتبارها ميس سومرسيت، بدهشة)
سابينا:
يمكننى أن أفهم ما معنى هذا الجزء من المسرحية! هذا معناه لاجئين.
(تخطو إلى أمام الستار)
سابينا:
أو، لا أحب ذلك. لا أحب ذلك.
(تستند إلى أمام الستار وتنهمر الدموع من عينيها)
مستر انتروبوس:
ميس سومرسيت!
مدير خشبة المسرح، **(يسمع من خارج خشبة المسرح)**
المدير:
ميس سومرسيت!
(سابينا، تتحدث بقوة إلى المتفرجين)
سابينا:
سيداتى سادتى! لا تأخذوا هذه المسرحية على محمل الجد. فالعالم لا يتجه نحو نهايته. أنتم تعرفون أنه ليس كذلك. الناس هنا يبالغون! فمعظم الناس لديهم حقا ما يكفى لإطعامهم ولديهم سقف يظلل رؤوسهم. وليس ثمة من يموت جوعا - إذ بإمكانكم دائما أن تأكلوا العشب أو ما إلى ذلك. أما مسألة الجليد هذه ويحى، لقد كان ذلك منذ زمن بعيد جدا. بالإضافة إلى ذلك، هم لم يكونوا سوى همج. والهمج لا يحبون أطفالهم ليس كما نفعل.
مستر انتروبوس ومدير المسرح:
ميس سومرسيت!!
(يتجدد الطرق على الباب)
سابينا:
وهو كذلك. سوف أقول المكتوب، غير أنى لن أفكر فى المسرحية.
(تدخل مسيز انتروبوس وتشير سابينا إشارة وداع إلى المتفرجين)
سابينا:
كما أنصحكم أنتم أيضا بألا تفكروا فى المسرحية.
(تخرج سابينا)
مسيز انتروبوس:
جورج، هؤلاء المشردون يقولون إنك طلبت منهم أن يحضروا إلى المنزل. فما معنى هذا؟
(طرق على الباب)
مستر انتروبوس:
فقط ... آه ... هناك القليل من الأصدقاء، يا ماجى، التقيت بهم على الطريق. إنهم أناس غاية فى اللطف، ونافعون جدا.
(مسيز انتروبوس تعود إلى الباب)
مسيز انتروبوس:
والآن، لا تطلب منهم أن يدخلوا! جورج، لن أسمح لأحد بالدخول إلى هنا، ولو على جثتى.
مستر انتروبوس:
ماجى، هناك طبيب بينهم. ولن يضيرنا أن يكون لدينا طبيب فى المنزل. إذ إننا فقدنا عددا من الأطفال بشكل أو آخر. ولا يمكنك أن تعرفى متى تتسد حنجرة أحد الأطفال. أن ما مر بنا أنا وأنت!
(يضع يده على حنجرته ويقلد الدفتيريا)
مسيز انتروبوس:
حسن، شخص واحد فقط إذن، الطبيب. أما الآخرون ففى وسعهم أن يسيروا فى الطريق.





● **الناقد حاتم حافظ المعيد بمعهد المسرح انتهى من إعداد بحث الماجستير الخاص به.**





• **استرد المسرح سلطته الرمزية، مثلما حدث مع اليونانيين، فرغم واقعية رسوم الستار والمحافل فإن المجالات التى أعيد بناؤها كانت تستحضر للمشاهد أمكنة مستحيلة، مسموح بها فقط فى خياله. هذه الظاهرة هى التى ربما تشرح ما رآه الرمزيون فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر.**

مستر انتروبوس:
ماجى، هناك رجل مسن، وهو بالتحديد صديق لى
مسيز انتروبوس:
لن أصغى لك
مستر انتروبوس:
إنه هو حقا الذى بدأ الأبجدية.
مسيز انتروبوس:
أنا لا أعبأ لو أنه تلاشى. ففى وسعنا الاستغناء عن القراءة أو الكتابة. لكننا لا نستطيع الاستغناء عن الطعام.
مستر انتروبوس:
إذن، ليأتى الجليد!! اشربى قهوتك!! أما أنا فلا أريد أية قهوة إذا لم يكن فى وسعى أن أحتسيها مع بعض الناس الطيبين.
مسيز انتروبوس:
كف عن الصياح. ومن غير هؤلاء أيضا يحاول أن يزيحنا عن مكاننا؟
مستر انتروبوس:
حسن، هناك الرجل ... الذى يسن جميع الشرائع. القاضى موزيز!
مسيز انتروبوس:
لا يستطيع القضاة مساعدتنا الآن.
مستر انتروبوس:
وماذا إذا انصهر الجليد؟ ... وإذا اجتزنا هذه المحنة؟ هل كنا أنا وأنت قادرين على تربية هنرى؟ ماذا فعلنا؟
مسيز انتروبوس:
ومن هؤلاء النسوة العجائز؟
مستر انتروبوس:
(**يسعل**) هناك فى البلدة تسع شقيقات. يوجد ثلاث أو أربع منهن هنا. إنهن نوع من مدرسات الموسيقى ... وواحدة منهن تنشد وواحدة منهن.
مسيز انتروبوس:
يكفى هذا. فرقة مغنين! الآن، عليك أن تختار الحياة أو الموت. دع أطفالك يتضورون جوعا أمام عينيك.
مستر انتروبوس:
(**برفق**) هؤلاء الناس لا يأخذون الكثير. فهم معتادون على التضور جوعا. وسوف ينامون على الأرض. بالإضافة إلى ذلك، يا ماجى، اسمعى: كلا، اسمعى: من لدينا فى المنزل سوى سابينا؟ وسابينا خائفة دائما من أن أسوأ شىء سوف يقع. فمن تستطيع أن تقدم العون؟ أما هؤلاء الناس فلا يستسلمون أبدا، يا ماجى. إذ إنهم يعتقدون أنهم سوف يعيشون ويعملون إلى الأبد.
(مسيز انتروبوس تمشى ببطء عبر الحجرة)
مسيز انتروبوس:
وهو كذلك. دعهم يدخلون. دعهم يدخلون. فأنت السيد هنا. (**بصوت خفيض**) لكن هذه الحيوانات يجب أن تذهب هذا يكفى. إذ إنهم سرعان ما يكبرون ويحطمون الجدران على أى حال، خذهم بعيدا.
مستر انتروبوس:
(**بحزن**) وهو كذلك. الديناصور والماموث!! تعال يا بيبى، تعال فريدريك. هيا نتمشى. يا له من رفيق صغير طيب!
الديناصور:
الجو بارد.
مستر انتروبوس:
أجل، هواء بارد لطيف منعش.
(يستعد ويفتح الباب على مصراعيه والحيوانات تخرج. يشير إلى أصدقائه. اللاجئون يشبهون كبار السن الذين لا يعملون والذين يمكن رؤيتهم فى شوارع نيويورك هذه الأيام، القاضى موزيز يرتدى قلنسوة، وهوميروس شحاذ أعمى، يحمل جيتاراً. تدخل المجموعة البائسة وتنتظر بخضوع وترقب. ومستر انتروبوس يقدمهم لزوجته التى تنحنى لكل منهم انحناءة جليلة من رأسها)
مستر انتروبوس:
استريحوا، اعتبروا أنفسكم فى بيتكم. ماجى، هذا هو الطبيب ... م ... ستكون القهوة جاهزة حالا . ... أيها الأستاذ، هذه زوجتى. ... وا: ... القاضى ... ماجى، إنك تعرفين القاضى.
(رجل أعمى معه جيتار)
مستر انتروبوس:
ماجى، أنت تعرفين .. هل تعرفين هوميروس؟ تفضل أيها القاضى! ميس ميوزَ، هل توجد هنا بعض أخواتك؟ ادخلن. ... ميس أى ميوز، وميس ت ميوز، وميس م ميوز.
مسيز انتروبوس:
سعيدة بلقائكم. استريحوا. سوف يكون العشاء جاهزا حالا.
(تخرج فجأة)
مستر انتروبوس:
اعتبروا أنفسكم فى منزلكم، أيها الأصدقاء. سوف أعود حالا.
(يخرج. ينظر اللاجئون حولهم بفزع. وعلى الفور تبدأ العديد من الأصوات فى الهمس) "هوميروس! هوميروس!"
(هوميروس يعزف نغمة أو نغمتين على الجيتار. يبدو على وجه هوميروس أنه غارق فى التفكير، والتذكر فتموت الكلمات على شفتيه. كذلك اللاجئون يومئون بتذكر حالم)
اللاجئون:
موزيز! موزيز!
(يغرق موزيز أيضا فى التفكير والتذكر. كذلك اللاجئون ينسحبون إلى التذكر وبعضهم يقول "أجل، أجل" يقطع هذه الحالة دخول مستر ومسيز انتروبوس وسابينا يحملون أطباقا مليئة بالشطائر وإناءً كبيراً به



قهوة. سابينا تتوقف وتحملق فى الضيوف).
مستر انتروبوس:
سابينا، وزعى الشطائر.
سابينا:
كنت أعتقد أنى أعمل فى منزل محترم به ضيوف محترمون. إنى أقدم أشعارى،
مستر انتروبوس:
أسبوعان، هذا هو القانون. سابينا! وزعى الشطائر.
سابينا:
أسبوعان، هذا هو القانون.
مستر انتروبوس:
هناك القانون. هذا هو موزيز.
سابينا :
(**تحملق**) الوصايا العشر أوف! (**للمتفرجين**) هذا هو أسوأ سطر اضطررت إلى قوله على أى خشبة مسرح.
مستر انتروبوس:
أعتقد أن خير ما تفعلينه هو ألا تلتزمى بالشكليات، ولكن وزعى الشطائر من اليسار إلى اليمين. أيها القاضى تفضل وخذ واحدا من هذه.
مسيز انتروبوس:
هل صحيح ما سمعته من أن الطرق غاصة بالناس؟
الضيوف :
(**يتحدثون معا**) أو، يا سيدتى، لا يمكنك تخيل ما يحدث... يصعب عليك أن تجدى موطئا لقدم... والناس يدهس بعضهم بعضا.
(صمت مفاجئ)
مسيز انتروبوس:
حسن، أتعرفون ما أعتقد؟ ... أعتقد أنها بقع شمسية.
الضيوف:
(**بحصافة**) آو، أنت على صواب، يا مسيز انتروبوس، ... هذا هو ما حدث. هذا ما كنت أقوله منذ أيام.
(صمت مفاجئ)
مستر انتروبوس:
حسن، لا أعتقد أن العالم كله سوف يستحيل إلى جليد.
(جميع العيون تتثبت عليه فى ترقب)
مستر انتروبوس:
لا أستطيع أن أصدق ذلك. هل كنا نعمل للاشىء، أيها القاضى؟ أيها الأستاذ، هل فشلنا فى كل شىء؟
مسيز انتروبوس:
من المؤكد أن هذا غريب جدا، من حسن الحظ، أننا من جانبى الأسرة ننحدر عن سلالة قوية. أيها الطبيب، أريد منك أن ترى طفلى. إنهما يتناولان عشاءهما الآن. وأنا بالطبع أريد أن أريك.
ميس م. ميوز:
كم لديك من أطفال، يا مسيز انتروبوس؟
مسيز انتروبوس:
لدى طفلان ولد وبنت.
موزيز:
(**بصوت خفيض**) كنت أعلم أن لديك ولدين، يا مسيز انتروبوس.
(مسيز انتروبوس تتألم حتى أنها لا ترى أمامها، تسير فى اتجاه الأضواء الأمامية. وتتحدث بصوت خفيض)
مسيز انتروبوس:
هابيل! هابيل! يا بنى! هابيل، يا بنى!
(يتحرك اللاجئون بضع خطوات نحوها كى يطيبوا خاطرها، بكلمات باليونانية والعبرية والعربية والألمانية إلخ. تسمع صرخة شديدة من المطبخ من سابينا، تستدير الرؤوس)
مستر انتروبوس:
ما هذا؟
(تدخل سابينا وهى تغلى غضبا، وتخلع قفازها)
سابينا:
مستر انتروبوس، ابنك هذا، هذا الولد هنرى انتروبوس، لن أبقى فى هذا المنزل لحظة واحدة! إنه لا يصلح للمعيشة بين أناس محترمين، هذه حقيقة.
مسيز انتروبوس:
لا تتفوهى بكلمة أخرى، يا سابينا. سوف أعود حالا.
(دون أن تنتظر جوابا، تعبر إلى المطبخ)
سابينا:
مستر انتروبوس، لقد ألقى هنرى حجرا مرة أخرى. وإذا لم يكن قد قتل ذلك الولد الذى يسكن فى المنزل المجاور لنا أكون مخطئة. لقد انتهى من تناول عشائه، وخرج ليلعب؛ وسمعت شجارا شديدا؛ ثم رأيت كل شىء. رأيت كل شىء بعينى. ويبدو الأمر جريمة قتل سافرة.
(مسيز انتروبوس تظهر عند باب المطبخ، تحجب هنرى الذى يتبعها. وحين تتنحى، نرى على جبهة هنرى شكل عملة معدنية صفراء، وندبة قرمزية على شكل حرف ق. يندفع مستر انتروبوس نحوه. صمت قصير)
هنرى:
(**لاهثا**) كان سيأخذ العجلة منى. وبدأ فى إلقاء حجر علىّ فى البداية.
مسيز انتروبوس:
جورج، لم يكن هذا سوى اندفاع صبيانى. تذكر كم هو صغير.
(بصوت أعلا وبإلحاح)
مسيز انتروبوس:
إن عمره لا يزيد على أربعة آلاف سنة.
سابينا:
وكان كل شىء يسير بشكل غاية فى اللطف!
(صمت، مستر انتروبوس يعود إلى المدفأة)
مستر انتروبوس:
اطفئوا النار! اطفئوا النار جميعا. (**بعنف**): لا عجب فى أن الشمس تبرد.
(يضرب بيده على المدفأة)
مسيز انتروبوس:
أيها الطبيب! أيها القاضى! ساعدانى! جورج، هل فقدت عقلك؟
مستر انتروبوس:
ليس ثمة عقل. لن نحاول أن نعيش. (**يوجه كلامه للضيوف**) استسلموا! تخلوا عن المحاولة!
(مسيز انتروبوس تمسك به)
سابينا:
مستر انتروبوس، إنى خجلة منك، بكل تأكيد.
مسيز انتروبوس:
تناول بعض القهوة، يا جورج. جلاديس! أين ذهبت جلاديس؟
(جلاديس تخطو داخلة وهى مذعورة)
جلاديس:
ها أنا ، يا ماما.
مسيز انتروبوس:
اصعدى، واحضرى خف أبيك. كيف تنسى شيئا كهذا، وأنت تعلمين كم هو متعب؟
(مستر انتروبوس يجلس على مقعده. يغطى وجهه بيده، ومسيز انتروبوس تستدير إلى اللاجئين)
مسيز انتروبوس:
ألا يستطيع بعضكم الغناء؟ إن وظيفتكم فى الحياة هى الغناء، أليس كذلك؟ سابينا!
عدة نساء:
إحم! (**بتردد**)
(يتجمعن حول جيتار هوميروس بوجوه مرتعدة. هوميروس يعزف بعض النغمات. ويبدآن فى الغناء بصوت لا يكاد يكون مسموعا بقيادة سابينا)
المغنيات:
"دقى أيتها الأجراس"
(مسيز انتروبوس تواصل التحدث مع مستر انتروبوس بصوت منخفض، وهى تخلع له حذاءه)
مسيز انتروبوس:



● كان الفن الدرامى قد انتشر فى مبانٍ واسعة، مناسبة لأى ضرورة تقنية، أطلق عليها مسارح. مسارح على الطريقة الإيطالية، ازدهرت فى جميع أركان أوربا، وكذلك فى أمريكا، وأخفت وراء ستاراتها أجهزة سحرية تقدم روائع للجمهور.

جورج، تذكر كل الأوقات الأخرى. حين وصلت البراكين إلى الفناء الخلفى. وحين أكلت الديدان كل ورقة نبات وعود عشب وكل الحبوب والسبانخ التى زرعتها بيديك. وذلك الصيف الذى كانت تحدث فيه الزلازل كل ليلة.

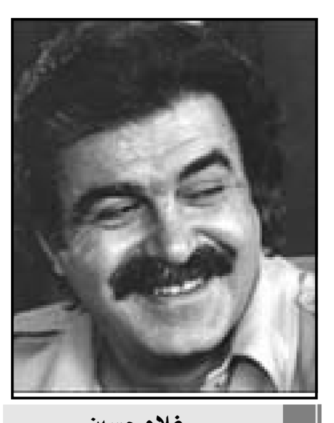
مستر انتروبوس:
هنرى! هنرى!
(يضع يده على جبينه)
مستر انتروبوس:
أنا، بل نحن جميعا ملطخون بالدماء.
مسيز انتروبوس:
ثم تذكر كل المرات التى كنت فيه مسرورا به وحين كنت فخورا بنفسك. هنرى! هنرى! تعال هنا واتل على أبيك جدول الضرب الذى تردده بشكل جميل.
(هنرى يجثو على ركبة واحدة بجانب أبيه ويبدأ فى الهمس بجدول الضرب)
هنرى:
أخيرا. اثنان فى ستة اثنا عشر؛ ثلاثة فى ستة ثمان عشر؛ لا أعتقد أنى أعرف جدول ستة.
(تدخل جلاديس بالخف، تشير إليها مسيز انتروبوس إشارات حادة)
مسيز انتروبوس:
ادخلى، وابذلى أقصى جهدك.
(الضيوف الآن يغنون "تن تن" جلاديس تضع الخف فى قدميه)
جلاديس:
بابا ... بابا ... لقد كنت جيدة جدا فى المدرسة اليوم. وقالت ميس كونوفر أمام الفصل لو أن جميع البنات لهن أخلاق جلاديس انتروبوس، لكان العالم مكانا مختلفا يصلح لأن نعيش فيه.
مسيز انتروبوس:
لقد ألقيت مقطوعة فى الجمعية، أليس كذلك؟ ألقها أمام أبيك.
جلاديس:
بابا، هل تريد أن تسمع ما ألقيته فى الفصل؟
(ترمقها أمها بنظرة توجيهية حادة)
جلاديس:
النجم. تأليف هنرى وادسويرث لونجفيلو.
مستر انتروبوس:
انتظرى!!! النار تنطفئ. لا يوجد ما يكفى من خشب! هنرى! اصعد، وأحضر جميع المقاعد وأبدا فى تحطيم الأسرة.
(يخرج هنرى. يعود المغنون بصوت لا يزال خفيضا فى غناء "دقى أيتها الأجراس")
جلاديس:
انظر، يا بابا، هذه هى شهادتى. انظر إليها. السلوك انظر. انظر، يا بابا. بابا. أتريد أن تستمع إلى "النجم" تأليف هنرى وادسويرث لونجفيلو؟ بابا، أنت لست غاضبا منى، أليس كذلك؟ اعلم أن الجو سوف يصبح أكثر دفئا. قريبا، سوف يصبح الطقس مثل الربيع. ويمكننا أن نخرج فى نزهة خلوية فى حديقة هيبيريان للتنزه كما تحب أن تفعل دائما، ألا تتذكر؟ بابا، فقط انظر إلىّ مرة.
(يدخل هنرى ومعه بعض المقاعد.)
مستر انتروبوس:
ألقيت مقطوعة فى الجمعية، أليس كذلك؟
(تومئ برأسها بلهفة)
مستر انتروبوس:
ولم تنس المقطوعة؟
جلاديس:
لا!!! بل كنت ممتازة.
(صمت. ثم ينهض مستر انتروبوس ويتجه إلى الباب الأمامى، ويفتحه. ينسحب اللاجئون فى خجل؛ وتتوقف الأغنية؛ ينظر بحدة من الباب؛ ثم يغلقه. فجأة يتحدث بحزم)
مستر انتروبوس:
اشعلوا النار! فالجو بارد. اشعلوا النار. سوف نفعل كل ما نستطيع. سابينا، أحضرى المزيد من الخشب. تعالوا حول المدفأة، جميعا. على الأقل، ربما ينجو الصغار. هنرى، هل تناولت شيئا؟
هنرى:
نعم، يا بابا.
مستر انتروبوس:
جلاديس، هل تناولت شيئا للعشاء؟
جلاديس:
لقد أكلت فى المطبخ، يا بابا.
مستر انتروبوس:
إذا اجتزتما هذه المحنة، فماذا ستستطيعان أن تفعلا؟ ماذا تعرفان؟ هنرى، هل ألقيت نظرة جيدة إلى هذه العجلة؟
هنرى:
أجل، يا بابا.
(مستر انتروبوس يجلس على مقعده)
ستة فى اثنين...
هنرى:
اثنا عشر؛ ستة فى ثلاث ثمان عشر، ستة فى أربعة، بابا، الجو حار وبارد. إنه يضحكنى. إنه يجعلنى أشعر بالنعاس!
(مستر انتروبوس يضربه على كتفه)
مستر انتروبوس:
استيقظ، أنا لا يهمنى إذا كانت رأسك تشعر بالنعاس. ستة فى أربعة أربعة وعشرون. ستة فى خمسة
هنرى:
ثلاثون. يا بابا!
مستر انتروبوس:
ماجى، ضعى شيئا فى رأس جلاديس، إذ ربما تستطيع أن تستخدمه.
مسيز انتروبوس:
ماذا تعنى، يا جورج؟
مستر انتروبوس:
ستة فى ستة ست وثلاثون. علميها بداية الكتاب المقدس.
جلاديس:
لكن، يا ماما، الجو بارد جدا وخانق. لقد راح هنرى فى نوم عميق.
(أبوه يصفعه بحدة ويستمر الدرس)
مستر انتروبوس:
فى البدء خلق الله السماوات والأرض؛ وكانت الأرض خربة وخالية وعلى وجه القمر ظلمة"
(يبدأ الغناء مرة أخرى بصوت أعلا، وقد عادت سابينا بالخشب. وبعد وضع الخشب على المدفأة، تتجه نحو أضواء المسرح الأمامية وتوجه حديثها إلى المتفرجين)
سابينا:
تفضلوا بتسليم مقاعدكم. إذ إننا سنحتاج إلى كل شىء من أجل هذه النار. انقذوا الجنس البشرى. على مرشدى المتفرجين أن يتكرموا بإحضار المقاعد إلى هنا! شكرا.
هنرى:
ستة فى تسعة أربعة وخمسون. ستة فى عشرة ستون.
(يمكننا سماع صوت خلع المقاعد فى خلفية صالة المتفرجين، يندفع العمال فى الممرات وهم يحملون المقاعد ويسلمونها)
جلاديس:
"والله دعا النور نهارا، والظلمة دعاها ليلا."
سابينا:
ليسلم الجميع مقاعدهم. انقذوا الجنس البشرى.

(ستار)

يتبع

• وبفضل نوعية الأوبرا الفكاهية، التى بدأت فى باريس، فى القرن الثامن عشر، أصبحت الماكينة شعبية ووصلت إلى مراكز الإنتاج الرئيسة. وقد استندت على تاريخ المسرح المُغنى ويمكن أن تكمن الحلقة الأولى فى «لعبة روبن وماريون» من القرن الثامن عشر، لتصبح الأوبرا الفكاهية تمثيلاً بغناء.


اكتئاب مرضي



غلام حسين


عرض البقرة

غلام حسين ساعدى

قائد الثورة الفنية الإيرانية الحديثة


أحد عروض غلام حسين ساعدي

فى الفترة الأخيرة ,كانت هناك دراسة فرنسية قام بها مجموعة من الباحثين النشطين يؤكدون فيها أن الفنون الإيرانية قد تطورت كثيرا، فكريا وتقنيا بشكل كبير.. وأن السينما والمسرح الإيرانى باتا على عتبة منافسة لأكبر مدارس السينما والمسرح فى العالم... ولم يعد هناك مهرجان سينمائى أو مسرحى كبير إلا وتجد عملا إيرانيا قويا يشارك وينافس بقية الأعمال.. وقد عادت الدراسة بنا للخلف عدة سنوات... لتناقش كيف استطاعت روافد الفن أن تتطور بهذا الشكل.. وهل كانت مفاجأة أن هناك حراكاً وإرهاصات... وعملاً وجهداً طويلاً وراء ذلك....

لقد أكدت الدراسات أن المسرح الإيرانى ورجاله قادوا شتى المجالات الفنية وخاصة السينما إلى ما هى عليه الآن ، لذا فقد بحثوا فى تاريخ هذا المسرح فوجدوا أن بدايته كانت مختلفة عما هو عليه الآن، فتاريخ المسرح فى إيران يشير إلى أن أغلب عروضه كانت دينية.. وبالتحديد أكثر رثائية مرتبطة ارتباطا كبيرا ببعض الأحداث التاريخية الدينية.. والبعض الآخر عروض شعبية ترفيهية أو نقدية....

أما مسرح الرثاء فكان تجسيدا لبعض ما يرويه التاريخ الدينى الإسلامى والمتعلق باستشهاد الإمام حسين حفيد الرسول عليه الصلاة والسلام، أى أنه مرتبط بالمذهب الشيعى والمنتشر بشدة فى إيران... وما ترتب على ذلك من صراعات وبرز خلاله الصراع بين الخير والشر... والنور والظلام.. وبين ما هو ظاهر وما هو مختبئ بباطن الأمور... وأما العروض الشعبية فهى عن حكايات وأساطير وسير الأبطال... وما أكثرها فى الثقافة الفارسية القديمة.. والتى تعد أساسا لكل ما أبدعه كبار الكتاب فى أوروبا... وما يقدم منذ مائة عام من قصص وحواديت بالسينما والمسرح بأنواعه خاصة مسرح الطفل وشخصيات ما زالت تعيش بين الناس فى شتى دول العالم أمثال شهرزاد وسندباد وملكة الثلج والأقزام وغيرها... ولكن كان يغيب عنها حسن الصنعة خاصة فى الكتابة والإخراج ، فلم يكن يهتم مقدموها بذلك قدر اهتمامهم بالإمتاع... ولم يكن المسرح يمثل فكرا بقدر ما يمثل وسيلة ترويحية ، حتى كانت النقلة الكبرى على يد مجموعة من الكتاب والدارسين للمسرح بأوروبا والذين أخذوا على عاتقهم فى بداية القرن العشرين تطوير المسرح.. ولم يدر بخلدهم أنهم سيحملونه ومعه السينما إلى هذه الآفاق البعيدة... فقد نشطت حركة ترجمة كبرى للمسرحيات العالمية لكبار الكتاب ، أمثال شكسبير وفولتير وموليير.. وكانت أول مسرحية ترجمت وقدمت هى الطبيب الطائر وتوالت بعدها العروض لكتاب أوروبيين وكذلك كتاب إيرانيين... وسط شباب مولع بالمسرح والثقافة وما زال حتى الآن الشباب الإيرانى لديه نفس الولع ويعد قائد هذه الثورة الفنية الكاتب المسرحى غلام حسين ساعدى 1985 – 1936 والذى أسهم بدراساته وكتاباته كثيرا... وقاد جيلا من المبدعين وله أيضا إسهامات كبيرة فى السينما... وقد صبغ كتابته بصبغة اجتماعية سياسية وجد فيها ما هو شديد الصلة بالمجتمع ومصالح الشعب الإيرانى.. بجانب أن له عدة مجموعات من القصص القصيرة التى ينتهجها شباب القصاصين اليوم....

لقد ولد غلام بمدينة تبريز التاريخية... وتتلمذ على يد بعض ممن درسوا فى أوروبا.. وبدأ نشاطا سياسيا كبيرا بعمله صحفيا... وهاجم النظام الذى لا يعمل لصالح الشعب بقدر عمله لمصلحة الأشخاص الذين يمتلكون المال والسلطة... وهاجم قانون الغابة الذى يحكم البلاد هناك خلال هذه الفترة... وقد تم اعتقاله لفترة قصيرة عام 1959، ثم أطلق سراحه.. وكانت هذه المرحلة قبل تخرجه من الجامعة ، ثم تخرج من كلية الطب من جامعة تبريز عام 1963وبعدها بدأ الكتابة الروائية بالقصص القصيرة، ثم مجموعة مسرحيات مزج فيها بين القديم والحديث ، فتجد نكهة الحاضر وتجد الحضارة الفارسية القديمة ، كما تجد فكرا بناءً وقويا... وأضف إلى ذلك كما من الجماليات ، التى كانت نادرة فى أكثر الأعمال الإيرانية، على الرغم مما كان يتحلى به الأدب الفارسى القديم من جماليات.. وبعدها تولى بقوة مجموعة من المسارح بطهران... وأراد أن يجعل مسارح طهران منافسا قويا لمسارح لندن وبرودواى بالولايات المتحدة الأمريكية وغيرها... وتابع خلال ذلك نشاطاته السياسية والتى أدت إلى اعتقاله مرة أخرى عام 1974 ومن أهم ما كتب للمسرح ونقله للسينما مسرحية البقرة والتى قدمها على مسرح طهران ، ثم أعاد تقديمها بباريس وحققت نجاحا كبيرا... وكذلك قدمت بالسينما واعتبرت أفضل فيلم إيرانى قدم حتى الآن

حمل المسرح على جناحى فن السينما



قاد مسرح بلاده إلى آفاق كبيرة

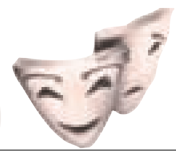
وأخرجه المخرج الإيرانى الشهير داريوس ميهرجى والذى أخرج له أيضا عملا آخر بعدها بعدة سنوات وهو الدائرة، وقدم أيضا مسرحية صمت فى حضور الآخرين والتى قدمها باللغة الإنجليزية لأول مرة فى إيران، قبل أن تقدم على المسرح الملكى بلندن فى نفس العام... وهو عام 1973 ثم قدمها المخرج الشهير ناصر تاغفى سينمائيا..وكان آخر ما كتب روايته اكتئاب مرضى " والتى قدمها سينمائيا المخرج محمد بغير خصراوى وجسدها نجوم السينما الإيرانية فى عصرها الذهبى عنايات باخشى ومريم فروخ نيا ريزا كرم ريزاى وقد كتب غلام عددا كبيرا من المجلدات الثقافية والمسرحية... والتى تدرس الآن فى أقسام الأدب والفنون بالجامعات الإيرانية....

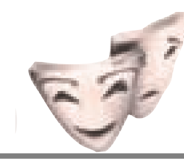
وبالعودة إلى مسرحية البقرة والتى تعد من الأعمال الأسطورية مسرحيا وسينمائيا ، هناك فهى تحكى عن فلاح ارتبط كثيرا ببقرته وراح يدللها.. ثم تزوج ولم ينجب وبات تعلقه أكبر ببقرته ، حيث أثار تدليله لها جميع الفلاحين الآخرين وكثرة تجوله معها بالحقول، حتى أن زوجته بدأت تغار منها... وفرح كثيرا ومنى نفسه عندما حملت.. وراح يحلم بوليدها الصغير ولكن حظه كان عسرا، فقد ماتت البقرة أثناء الولادة.. ولم ينجوا وليدها أيضا.. فأصابه الحزن والغم... وراح يتجول يمينا ويسارا، يدعوا الله أن يعيد إليه بقرته، فهو لا يتخيل حياته من غيرها... وبعد فترة أصابه اليأس.. وانهارت أعصابه تماما... فبات يدور فى الحقول.. ويسير على أربع كالبقرة و يقلدها فى وقفتها ومشيتها... ويتناول الحشائش وما كانت تأكله... وحاولت زوجته ومعها الفلاحون إنقاذه وإعادته إلى رشده ،إلا أنه ظل هكذا حتى مات.. وهكذا صور لنا غلام هذا الارتباط النادر بين إنسان وحيوان... فما بالكم بإنسان أحب وارتبط ارتباطا حقيقيا بإنسان آخر.. إن هذه المشاعر التى وصفها... وتلك الأحداث الرمزية.. إنما تشير إلى أن الإنسان الذى يتخيل أنه قوى هو أضعف من أن يتحمل ما اعتمر به قلبه.. فأرهف ما خلقه الله للإنسان هو القلب....

وهكذا قاد غلام حسين ساعدى مسرح بلاده وبلغ به آفاقا كبيرة.. وحمل هو وزملاؤه وأبناؤه السينما على جناحى المسرح وطاروا بها وحلقوا بعيدا... فأصبحت السينما الإيرانية بعيدا عن الإسفاف والركاكة ،هى العملة السائدة عالميا الآن ، ذات شأن كبير بفكرها وتقنياتها.. وأصبح الفيلم الإيرانى مرشحا دائما للجوائز الأولى بكل المهرجانات الكبرى والفضل يعود أولا وأخيرا ، إلى المسرح وأبنائه... بإسهاماتهم وكتاباتهم... يا ليت يستطيع مسرحنا العربى أن يقود السينما عندنا إلى هذه الآفاق.. بل يا ليته يقود نفسه أولا....


جمال المراغى

• الكاتب المسرحى محمد عبد الحافظ ناصف صدرت له مؤخراً مسرحية «حضرة صاحب البطاقة» ضمن مطبوعات هيئة الكتاب.





● لقد نجحت الملهاة السحرية خلال عقود، وفرضت نفسها على أى عرض مكرر فى العصر الذهبى. ورغم أن تكلفتها كانت أعلى من الملهاة البسيطة، فإن دخل شباك التذاكر كان على الغرار نفسه، وهو ما تظهره دراسة المداخيل خلال هذه السنوات.



هاملت اليابانية

هاملت

أمنية أى مخرج .. ومكمن الرعب لأى مخرج!

ليس النص الدرامى أيا كان نوع الدراما ، مجموعة مشاهد كتبها مؤلفها لشخصيات تتحاور .. ولكنها منظومة وضعها من وضعها .. ولا يمكن لأحد سواه أن ينظمها بهذا الشكل والترتيب المحكم .. ففى البداية شىء يقصده ولكل كلمة وحرف معنى يريده وللنهاية مغزى يرمى إليه .. فيكون نتاج ذلك إبداعا نحن نرجوه ونرغبه .. ونستمتع به .. ونشغل ونفكر فيه ونتجاذب الحوار عنه .. ونتعارك أحيانا عراكا فكريا .. وقد نظل لسنوات طويلة، قد تمتد لقرون أو حتى قيام الساعة .. وجيلاً بعد جيل، كلما شاهدنا هذا الإبداع نفكر ونتناقش ونتعارك ...

ومن بين النصوص المسرحية التى تعد نموذجا مثاليا لهذا الإبداع ،الذى لا يزول أثره،نص مسرحية هاملت لملك كتاب المسرح الإنجليزى وليم شكسبير .. والحقيقة فهذا النص يعد حلم كل مخرج ، لما يحويه من تفسيرات عديدة ورؤى مختلفة قابلة للتشكيل .. ورغم أن البعض يرى أن شكسبير لم يبتعد كثيرا عن طبيعة وموضوعية الكتابة التى كانت معروفة وقت كتابته .. وأنه لم يكن يصنع عملا مسرحيا يعيش لأجيال قادمة، إلا أن هذه المسرحية والتى كتبها عام 1601 وقدمت مسرحيا لأول مرة عام 1603 تسطر لنفسها ولصاحبها صفحات فى تاريخ المسرح.. وكذلك فى تاريخ العلوم السيكولوجية والاجتماعية ، فهو عمل واسع التأثير ، من يقرأه يتوقف عنده كثيرا رغما عنه .. ويتساءل عن أشياء كثيرة مختلفة .. ومعانى أكثر اختلافا .. وكلما مر الزمن أثارت من يعاود قرأتها وجعلته يطرح تساؤلات أخرى .. وهكذا تساؤلات وتساؤلات خلال تاريخها الطويل، حتى أصبح هاملت بمثابة لغز محير .. والأكثر غرابة أنه عند تحويل هذا النص إلى عمل درامى، لا يقبل جمهور المتفرجين من عشاق مسرح وفن شكسبير ممن يقدمونه أية تعديلات أو تغييرات .. ولو بحذف أو إضافة كلمة، وهم بذلك يؤكدون على أن هذا العمل نموذج لمسرحية متكاملة .. وعندما نمعن النظر، نجد أن أهم ما كتب لهذا العمل الخالد، هو استيعاب شخصية هاملت لعدد لا يحصى من التأويلات والتفسيرات المختلفة فى عمل واحد وخلال منظومة واحدة فكرية متكاملة .. فبعد فرضية هاملت كبطل للعمل يمكن لمخرجه التلاعب بالشخصيات التى بين يديه.. ولكن عليه أولا أن يستوعب كل ما كان يرمى إليه شكسبير.. وأن يستوعب شخصية هاملت بالتحديد بكل مميزاتها وخلفيتها الثقافية وتعقيداتها وأسباب تلك التعقيدات .. وبعد ذلك سيكون ما قام به هذا المخرج انتحارا.. ومثلما يتمنى أى مخرج أن يتناول هذا النص فى عمل درامى مسرحى أو سينمائى ، مثلما يصيبه الرعب عندما يقترب منه .. كذلك فإن كل ممثل يطمح أن تكون شخصية هاملت هى نقطة انطلاق له .. ومما يجعل هذه الشخصية مناسبة لأن تكون نقطة انطلاق هى أن هاملت كان شابا صغيرا .. ومن أكثر ما يدل على أهمية وتقدير الجميع ولأجيال وسنوات لشخصية هاملت ،على حد قول مجلة المسرح البريطانيةStage الشهيرة أنه وبعد بحث طويل ،لا يوجد مثقف واحد فى العالم وخلال المائة عام الماضية لم يقرأ هاملت .. ودليل العشق لهذا العمل ولهاملت بشكل خاص ،أن هناك ممثلات من كل العصور ومنذ الإنجليزية "إليزابيث ويلسون"Elizabeth Wilson فى منتصف القرن الثامن عشر



ليف شرايبر في دور هاملت

هاملت الصينية

فى المائة عام الأخيرة.. لا يوجد مثقف فى العالم لم يقرأ هاملت!



نص يحوى نصف موضوعات علمى النفس والاجتماع.. ويدرّس فى كل أقسام الأدب والفنون..

وحتى وقتنا هذا قد قمن بأداء هذه الشخصية .. ورغم أن المتفرجين وعشاق المسرح فى البداية استهجنوا قيام النساء بأدوار الرجال عامة .. إلا أنه ورغم صعوبة ذلك أصبح هاملت بوابة لكل مخرج أو مخرجة ، ممثلا كان أو ممثلة للانطلاق نحو النجومية وحب الجمهور وكذلك لإثبات قدراته التمثيلية ...

ولنأخذ من تأثيرات مسرحية هاملت جانبين يؤكدان أن تأثيرها واسع المدى إلى حد قد لا نتخيله ، أحدهما فنى سيكولوجى والآخر إعلامى ، من الناحية النفسية والفنية فمنذ خروجها للنور وكل علماء السيكولوجى تناولوا شخصيات هاملت بالتحليل وأكدوا أنها تحوى وحدها أكثر من نصف ما يحويه علمى النفس والاجتماع.. وأكدوا كذلك على أن الهموم والمشاكل التى يناقشها هذا النص تكاد تكون هموم ومشاكل عامة، تنعكس أشعتها على كل البشر بمختلف أفكارهم وميولهم ويقول فرويد محلل هاملت :

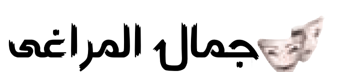
"إن الكاتب يصور لنا مريضا شارف على الجنون .. وأنه بعيد عن أن يصور فى صورة إنسان فقد كل قدرة على التصرف .. فنحن نراه يتصرف ولكن دون وعى سواء عندما يطعن المختبئ وراء الستار .. أم عندما يدبر موت زوج أمه .. وقد كان قاصدا فى الأولى وماكرا فى الثانية ولما لا فهو شارف على الجنون ولكنه ليس بمجنون، وهذه الحالة الأكثر خطورة ما بين العقل والجنون .. وبالعودة إلى حالة الكاتب عندما كتب هذا العمل فهو كان تحت تأثير موت أبيه الذى أصابه بهستيريا ما بين العقل والجنون إضافة إلى امتزاج ذلك بهذا الألم الذى بعث من جديد ، فموت أبيه أعاد إليه تلك المشاعر التى أحس بها عند فقده لولده والذى كان اسمه هامنت .. وهنا تتضح الرؤية" ...

وفنيا فإن هذه المسرحية تعد أكثر النصوص التى قدمت عروضها ومنذ كتابتها على الإطلاق .. فلا يمر شهر إلا ونجد عرض هاملت هنا وهناك .. إضافة إلى أن النص قد ترجم إلى كل اللغات المتعارف عليها .. ويعد النص الوحيد الذى تقوم كل المعاهد الفنية والمسرحية والأدبية وكل أقسام الأدب والفنون فى كل جامعات العالم وكذلك كل أقسام علم النفس والاجتماع بها بفرض دراسته وتحليلاته على أبنائها..

ولم تترجم فقط بل قدمت مسرحية هاملت بكل لغات العالم وعندما نذكر هاملت فلابد أن نذكر النجم الأمريكى البولندى "ليف شرايبر" liev Shreiber والذى ظل مهملا رغم قدراته التمثيلية الفذة حتى قام بأداء دور هاملت على مسرح شكسبير عام 2000 فتهافتت عليه شركات الإنتاج وأصبح من أهم نجوم هوليود ويراهن عليه الكثيرون فى المستقبل القريب وكذلك الممثلة "ديانا فينورا" Diane Venora والتى بدأت حياتها العملية بأداء دور هاملت فكان هذا أفضل بداية لها ، حصلت بعدها على أدوار ما كانت تنالها لولا هاملت ، فقد قامت بأدوار فارسة ومحاربة ورئيسة عصابة وغيرها .. وقد قدمت هاملت سينمائيا مرات عديدة وكان أهمها من خلال المخرج الأسطورى "لورانس أوليفييه" Laurence Olivier

وحتى الآن فإن هاملت فى كل مكان وبكل اللغات .. وفى هذه اللحظة يقدم المسرح الكندى مسرحية هاملت بالفرنسية .. ويخرجها "ديان بول جيبسون"Dean Paul Gib son وبالألمانية على مسرح "دريسدن" Schauspiel Dresden وتخرجها "سيلفيا ريختر" Sylvia Richter وبالإنجليزية تقدم بالولايات المتحدة الأمريكية على مسرح شكسبير Shake-speare Theatre ويخرجها "مايكل كان" Michael Kahn وعلى مسرح شيناندوه Shenandoah Theatre ويخرجها أيضا "مورى روس" Murray Ross كما تقدم بالكورية على مسرح كوريا الوطنىNational Theater of Korea ويقوم بإخراجها كونجسون شان Kyungsoon Chunكما يستعد المسرح الروسى الشهير "البولشوى" Bolshoi Theatre لتقديم باليه هاملت بقيادة أوركسترا "لدميترى شوستاكوفيتش"Dmitri Shostakovich وغيرها .. وتبقى مسرحية هاملت مثيرة للجدل ومصدر قلق للمخرجين وللنقاد ومتعة للجمهور .. ويحسب لشكسبير التخلص من الطقوس المسرحية القديمة الدينية والكنسية والتحرر منها .. وتقديم ما يساير عصره وكل العصور وحتى يومنا هذا ...

وعلى الجانب الإعلامى فقد نستدل على مدى تأثير هذا الاسم هاملت، وعلى ذكاء من اختاره عندما نجد هذا الانتشار الكبير له ، فهناك استوديو هاملت بفرنسا وكذلك فندق هاملت بأمريكا.. وكأس هاملت للتنس بإنجلترا .. وكذلك بطل المصارعة الحرة هاملت برومانيا .. والمدرب الكروى الشهير هاملت بإيطاليا .. وقاعدة هاملت الدراسية بهولندا .. ومدينة هاملت بالدنمارك.. وغير ذلك من الأشخاص والمؤسسات والأماكن التى تحمل هذا الاسم .. وكذلك الجميع يكتب عن هاملت وكأن لهاملت سحرا خاصا يجذبنا إليه.



جمال المراغى

● الممثل أمير عبد المنعم انضم لفريق عمل مسرحية «المجانين» للمؤلف محمد الشربينى التى ستقدمها لفرقة قصر الجيزة.

● ظهرت الملهاة الأسطورية الإسبانية عندما كانت أشكال الملهاة قد ركدت، ولم تتقدم أكثر، باستثناء حالات نادرة. التزمت. البيوريتانية، الإنجليزية قضت تماماً على التطور المدهش للدراما الإليزابيثية، ما أسفر عن تشذيب لأشكالها أسفر عن عروض موسيقية صاحبتها وفرة فى السينوغرافيات.

مسرح الحكيم أنثروبولوجيا

توفيق الحكيم كاتب مسرحي ابن ثقافة مجتمعه، خضع لعملية غرس ثقافي منذ ميلاده شكلت شخصيته بطابعها، وبقدر انتمائه واندماجه فيها بقدر انعكاسها فيما يبتكر من إبداعات فنية، فالعلاقة وثيقة بين سلوكه الذي يعكس قيمه ومبادئه ومثله من ناحية، ومنتجاته الإبداعية من ناحية أخرى، (للاطلاع على جانب من شخصية الحكيم وتأثير هذا على إبداعه يمكن الرجوع إلي "توفيق الحكيم ضاحكًا" تأليف إبراهيم عبد العزيز ٢٠٠٧).

لذلك من الصعب فهم جانب معين من جوانب إبداع توفيق الحكيم إذا تم إغفال السياق الثقافي، فالفن هو الإدراك الجمالي للواقع، إدراك مشروط بظروف وعوامل تاريخية واجتماعية معينة، وإذا كان الأدب نوع أو قسم من أقسام الفن، فإنه يقوم أساسًا على استخدام اللغة كأداة، وعلي خلق المواقف والشخصيات الخيالية. غير أن هذه المواقف والشخصيات المتخيلة لا تهبط على المؤلف من السماء، وإنما هي في التحليل النهائي تعبير عن رؤية الأديب وموقفه من الواقع.

ويعمد إبداع الحكيم (كما سنجد لاحقًا) إلي تصوير الوجود الاجتماعي مفصحًا فيه عن طبقات وجماعات تقوم بينها علاقات اجتماعية، تشكلها مواقع هذه الجماعات في عملية الإنتاج الرئيسي في هذا المجتمع، ومصالحها، والمدي الذي تصل إليه قوة كل جماعة ونفوذها الاقتصادي والاجتماعي والسياسي سواء داخل القرية أم خارجها.

وقد برع توفيق الحكيم وأبدع مسرحًا نقل المجتمع بقضاياه ومشكلاته مفسرًا وشارحًا الأسباب وطرق العلاج، ناقلاً في مسرحه المعرفة الدقيقة بالمجتمع، وتحيز الحكيم لفن المسرح لأنه أكثر الأشكال الفنية تحقيقًا لأهداف الفن النفسية والجمالية والاتصالية والتعليمية بل وكذلك الوظيفة الاجتماعية للفن، ولهذا جاء مسرح الحكيم معبرًا عن مواقف سياسية وأيديولوجيات انتمى لها بفكره، وكتابات الحكيم الأدبية تكشف عن الجو الثقافي والاجتماعي وبوجه خاص الجو السياسى في مصر، ولأنها – وحسب رأي السيد حامد – نصوص سياسية في المقام الأول تركز على التنظيم والبناء السياسي ضمن بناء أكبر هو البناء الاجتماعي؛ إذ أدب الحكيم أكثر التحامًا بمشكلات المواطن المصري ومجتمعه سواء المشكلات الاجتماعية أم الاقتصادية أم التعليمية أم السياسية في ضوء اهتمامات وقضايا عصره في القرن العشرين، وقد لجأ في معالجته لهذه القضايا والمشكلات إلي الرمزية والجدل بين الأفكار إلي الدرجة التى أطلق معها على مسرحه "المسرح الذهني أو الفلسفي". وكانت للحكيم مشاركته الإيجابية في عملية النهضة التى كانت تهم الكُتّاب والمفكرين والمثقفين المصريون، وأكثر تعبيرًا عنه وعن الذاتية المصرية، ومن ثم تعتبر دراسة أدبه ثقافيًا دراسة فى أنثروبولوجيا مصر.

وموتيفة الأذان في غير أوانه لغايات شخصية أو أمنية تكرر في أكثر من حكاية شعبية مدونة في التراث القصصي العربي.

وعنصر "الأذان" الذي ظل محتفظًا بإيحاءاته ودلالاته الرمزية الشرعية أو القانونية (وهو العنصر الذي اتكأ عليه معظم البناء الدرامي للنص المسرحي للحكيم) من حيث إن الأذان نص ثقافي شرعي، وله معنى محدد ووظيفة محددة، ولكن أيضًا يمكن – إذا لم تصدق النوايا – أن يتم التلاعب به، تقديمًا أو تأخيرًا، وعندئذ يفقد مضمونه وشرعيته أو وظيفته في الحالين.

كالقانون سواء بسواء، إذ أن للقانون أيضًا يمكن أن يكون نصًا بلا روح إذا تم التلاعب به وتفسيره – عن هوى – وتزييفه لصالح الأقوى تمامًا كما تم التلاعب بالأذان في المسرحية:

"القاضي: نعم، وسأقضي إليك بالأمر ليطمئن قلبك!.. إنك إذا أذنت لصلاة الفجر الآن، فإن السلطان يخرج فى الحال من هذا المنزل حرًا طليقًا.. هذا كل الموضوع فى كلمتين... فهمت الآن؟!"

"القاضي: إن المؤذن سيحاكم بالطبع على خطئه...

الحكيم
ابن
ثقافة
مجتمعه





توفيق الحكيم

ولكن هذا لا يغير شيئًا من طبيعة الواقع: وهو أننا جميعًا سمعنا المؤذن يؤذن لصلاة الفجر من فوق مئذنته .. وإذن فكل النتائج القانونية المترتبة على ذلك يجب أن تأخذ مجراها.. وفي الحال!... هلمي إذن ووقعي"

"السلطان: لقد خاب ظني:.. خيبت ظني فيك يا قاضي القضاة!.. أهذا هو القانون فى رأيك؟!... اجتهاد وبراعة في التحايل والتلاعب".

وأرى أنه بقراءة مجمل أعمال الحكيم – وخاصة التي تعتمد على حكايات تراثية شعبية تشكل جزءًا كبيرًا من وجدان الشعب والمجتمع وقيمه – أن سمة من سمات كتاباته الاعتماد على العناصر الثقافية الشعبية، فالواقعية الإثنوجرافية أولى خصائص فنه الأدبي، فيقول الحكيم:

"وما لجأت إليه من أسلوب ليس بالمألوف عند أهل السياسة والتاريخ، لا يعني أن المضمون متخيل في كل الأحوال بل هي حقائق شاهدتها وشخصيات عرفتها، ويمكن الاعتماد على واقعها التاريخي، وعلى صدق انطباعاتها فى نفس محايدة لكاتب معاصر.. الأسلوب متخيل لكن المضمون حقيقي" (توفيق الحكيم. تحت شمس الفكر، ص ١٠٤)

وفتوى القاضى فى المسرحية – العز بن عبد السلام فى الواقعة التاريخية – جدل بين القانون والسيف، العدل والقوة، الحاكم والشعب.

"القاضي: نعم أيها السلطان.. القانون.. أنت فى نظر الشرع والقانون لست سوى عبد رقيق....

وعلى هذا فأنت فاقد الأهلية؛ التعاقد فى المعاملات العادية التى يزاولها بقية الناس الأحرار.

السلطان: أهذا هو القانون؟

القاضي: نعم"

ونجد منطق السيف والقوة ومنطق من يملك ويحكم، يعكسه قول الوزير ":ليس من الضروري لمن يحكم أن يحمل فى يديه الوثائق والحجج!.. لدينا أروع مثل وأقواه فى الأسرة الفاطمية، وكلنا يذكر ما فعل "المعز لدين الله الفاطمي" يوم جاء يزعم أنه من نسل رسول الله "صلى الله عليه وسلم"، وأنه بهذا النسب له حق الحكم في أرض مصر؛ فلما لم يصدقه الناس قام فيهم شاهرًا سيفه، وفاتحًا صناديق ذهبه وهو يقول.. هذا حَسَبي.. وهذا نَسَبِي فسكت الناس، وحكم هو وذريته من بعد هادئِينَ هانئين لأجيال طويلة"

وقول الوزير هذا – وما يحتويه من خطاب – قد تتبناه قطاعات عريضة من الشعب نتيجة لثقافة الفقر، وهى مركب ثقافي مترابط العناصر، الظلم والمعاناة، القذارة، المرض والهزال، الزي، المسكن، الجهل.... هذه الأوضاع الناتجة عن علاقة غير منطقية بين السلطة والشعب، الحاكم والمحكوم فنجد الأمثال التي تتحول إلي قواعد حاكمة لسلوك الناس:

- "إن دخلت بلد ولقيتهم بيعبدوا العجل.. حش وارمي له"
- "أرقص للقرد فى دولته"
- "ابن الريس حمل على المركب والزوادة"
- "حاكمك غريمك.. إن طعته يضيمك"
- "السلطان إللي ما يعرفش السلطان"
- "ما تفرحوش في إللي انعزل إلا لما تشوفوا إللي نزل"
- "اتوصوا علينا ياللي حكمتوا جديد.. إحنا عبيدكم وانتم علينا سيد"
- "إللي يأكل عيش الأمير، يضرب بسيفه"
- "زى كرابيج السلطان إللي يفوتك أحسن من إللي يحصلك"
- "كون أول المنطاعين وآخر العاصيين"

ويعكس النص سخرية المصريين، وولعهم بالهزل حتى في أشد الأوقات جدية ومحنة، وهي صفة عكستها كتابات كثيرة عن شخصية المصرى وطبائعه، فيقول عبد الرحمن بن خلدون "أهل مصر كأنهم فرغوا من الحساب" أي كأنهم تجاوزوا كل ما هو جاد.

أما تلميذه المقريزى فكان أشد صراحة منه عندما قال "من أخلاق أهل مصر الإعراض عن النظر في العواقب، والانهماك في الملذات والانشغال بالترهات، وهم بارعون في الملق والبشاشة إلى حد التفوق على كل من تقدم ومن تأخر".

ويبدو رغم مرور الزمان إلا أن هذه الصفات لم تتغير فيلاحظ أحمد أمين في القرن العشرين أن أشد الناس بؤسًا وأسوأهم عيشة وأقلهم مالاً وأخلاهم يدًا أكثرهم سخرية، وهم صناع النكات على المقاهى الشعبية، فابن النكتة بينهم محبوب مقدر، يفتقد إذا غاب"

وتعكس الشخصيات المصرية (ولاد البلد) في النص هذه السمات فنجد شخصية المؤذن والجلاد والإسكاف وصاحب ألحان لا تخلو لغتهم وتصرفاتهم من سخرية شديدة وتعالٍ على الواقع المرير بالسخرية منه

"الجلاد: (للمحكوم عليه) بالتأكيد... من مصلحتك أن أكون فى راحة تامة وصحة جيدة جسمًا ونفسًا؛ لأني حين أكون متعبًا، ضيق الصدر، متوتر الأعصاب فإن يدي تصاب بالرعشة، وعندما تصاب بالرعشة فإني أؤدي عملي أداءً سيئًا..

المحكوم عليه: وما شأني بعملك؟!

الجلاد: يا أحمق – عملي متصل برقبتك – وإن سوء الأداء معناه أن رقبتك لن تقطع قطعًا حسنًا..." (السلطان الحائر ص ٩)

"الجلاد: أعني أن هناك تلفًا يحتاج إلى إصلاح.. خادمتك النشيطة أخرجت ما كان فى رأسي من نشوة، فمن ذا يملأ فراغ رأسي؟!" (السلطان الحائر ص ٢٥)

"الإسكاف: ولماذا أغلق أنا؟! ألأنهم يبيعون السلطان؟!"

"الطفل: السلطان!.. اشترى لي السلطان" (السلطان الحائر ص٦١)

ألا يذكركم مشهد تكالب بعض أفراد الشعب على شراء السلطان بالمثل الشعبي "مالقوش أكل ياكلوه جابوا عبد يربوه"

"الإسكاف: "للخمار": عشرة آلاف دينار؟.. فقط؟ ياللثمن البخس: انظر إلى هذه الياقوته الكبيرة في عمامته!.. إنها وحدها تساوي مائة ألف دينار"

"الخمَّار: لسنا وحدنا فى هذا يا مولانا الوزير.. كثيرون مثلنا الليلة بين الجماهير يتراهنون!.. حتى المؤذن والجلاد قد تراهنا".

ولا يخلو حوار الحكيم من جدل حول الأفكار، وهو في حقيقته موقف اجتماعي أي أنه وقائع تحددها وتوجهها أفكار وقيم ومبادئ، هذه الوقائع بطبيعتها ظاهرة واضحة، في حين تكون الأفكار والمبادئ خفية، ويجرى الحديث بين أشخاص يشغلون مكانات اجتماعية معينة تحدد العلاقات الاجتماعية واللغة التي يستخدمونها تفرضها تلك المكانات وموضوعات الحديث والمصالح التي يفرضها الموقف، ورغم استخدام الحكيم للغة تتميز بالسهولة والمرونة التي تعكس بعض تركيبات العامية المصرية وروحها إلا أنه حرص على تناسب الحوار ومستواه مع طبيعة الشخصية وانتمائها الطبقي ووضعها الاجتماعى وهو ما نلاحظه في الفروق بين جمل حوار الغانية، السلطان، القاضي، الإسكاف، صاحب الحان، الجلاد...إلخ.

ويعكس الحكيم كذلك قدرة الثقافة المصرية على التعايش مع المتناقضات والجمع بينها في إطار واحد فنجد العاهرة بجوار المسجد، والإسكاف بجوار الحان، والقصر السلطاني بجوار مساكن الشعب، الجد بجوار الهزل، التعقل بجوار الطيش.

ونجد التسامح الذي قد يصل إلي التساهل.

ولا يفوت الحكيم الاهتمام بمكانة المرأة في التنظيم الاجتماعي فإذا كان قد سبق له تقديم (إيزيس وشهرزادوشمس النهار) فهنا يقدم شخصية الغانية التي تمتلك مساحة من المعرفة والوعي يفوق الكثيرين كما أنها بحذقها ومهارتها أصبحت تملك الذروة، تملك القرار، كما أنها تملك القدرة على الجدل مع قاضي القضاة بعلمه وثقافته وخبرته، كما أنها تستطيع توصيف حالتها وحالة مجتمعها بوضوح وسلاسة.

ومما سبق نجد أن توفيق الحكيم يتعامل مع المعاني التي تختفي وراء السلوك والتى توجد في أذهان المصريين، ويضاف إلي ذلك أنه يعي الأغراض والدوافع، وهي في حقيقتها عناصر ثقافية مصرية، ومن ثم فهي معان تدخل ضمن أنساق المعاني الثقافية المصرية، وماً دام الأمر كذلك فهي موجودات ثقافية، وبالتالي حقائق، وهذه أمور من اختصاص الأنثروبولوجيين الثقافيين.

وسؤال يتبادر إلي ذهني، بمعرفة ملابسات تأليف توفيق الحكيم لمسرحية "السلطان الحائر"، هل نحتاج الآن جميعًا حكامًا ومحكومين إلى قراءة متأنية للمسرحية؟



محمد أمين عبد الصمد



● مركز الهناجر للفنون قام بتأجير مسرح الروابط بمبلغ 50 جنيها لليوم الواحد لصالح مشروع الـ 50 ليلة عرض.

• لقد افتتحت الماكينة، فى فجر التاريخ المطول للمسرح، وظيفة بارزة كتلك الخاصة بالمساعدة على نقل الأسطورة الأصلية. هذا النقل تم بفضل القيمة الرمزية التى تمتع بها مثل هذا النوع من الأدوات.

العدد 32 | 18 من فبراير 2008



نظريات المسرح ..

وما أدراك ما نظريات المسرح

رسالة علمية لدرجة دكتوراه الدولة فى الآداب الدرامية المجرى الراحل (2006م) الدكتور بيتشى توماش عضو أكاديمية العلوم المجرية على قضية النظريات المسرحية .

ولعل أهم ما لفت نظرى فى هذه الرسالة هو اعتراف مؤلفها بسيادة نظرية المعرفة الإبستيمولوجى (EPISTEMOLOGY) في التفكير الأوروبى الحديث، والتى مهّدت لظهور موجتين فى علوم الآداب هما : الأنثروبولوجياANTHROPOLOGY وبحوث السسيولوجيا SOCIOLOGY واللذان أتيا بالتفكير الجديد لحماية الوجود. ثم ، نتائج جديدة أخرى ، لكنها صادمة هذه المرة. لا أقول لعالمنا العربى ، بل لكل مسارح أوروبا.

بعد أن يكشف الباحث المسرحى عن النظريات المسرحية (تاريخياً) وأكثرها لا نعلم منها غير النادر: نظرية الإيطالى فرانسسكو روبورتللو FRANCESCO ROBORTELLOالتى تُصنّف الفروق تحديداً بين الكاتب وبين العرض المسرحى فى عصر النهضة الأوروبى. ثم نظرية الأسبانى ألونزو لوباز بنسيانو ALONSO LOPEZ PINCIANOعام 1596م المعنونة فى عمله المسرحى PHILOSOPHIA ANTIGUA POETICAوالتى تُقرر أن إيماءات الممثل وحركاته تكون مناسبة ومُعبّرة عن الأهميات إذا كانت الدراما تُعلن عن العالم الداخلى للممثل . ويقدم الإنجليزى دافيد جاريّك DAVID GAR-RICالمبحث النظرى عن فن الممثل (بحث قصير فى فن الممثل) A SHORT TREA-TISE ON ACTINGعام 1744م ليُنظّر أن التمثيل أعلا خشبة المسرح يجمع النطق باللفظ والصوت الساكن AR-TICULATIONوحركة الجسد والمحاكاة والتقليد عبر تحريك العينين بما يستدعى لدى الجماهير أحاسيس جسدية وروحانيات أخرى.

وبين أعوام 1738 - 1750 يكتب لويجى LUIGIومن بعده ولده فرانسسكو ريكوبونى FRANCESCO RIC-COBONI نظرية فى فن التمثيل المسرحى المعنونة L'ART DU THÉÂTRE A'MADAME XXX تُحدد فَهْم الممثل للفعل اللاإرادى المنعكس المُرتد REFLEX وطبيعته ، ثم يُقلّد ذلك على المسرح، وفى مراقبة تامة لتعبيراته .. مركز السيطرة ساعة التمثيل. وفى عام 1749يُصدر الفرنسى بيير دوسانت – ألبين PIERRE R. DE SAINTE-ALBINE نظرية (الممثل) LE CO-MÉDIEN لتحدد احتياجات الممثلين فى أعمالهم محدداً الاحتياجات فى التالى: العقل المُدرك والفطنة –الإحساس – الحماسة.

ثم يبرز الفرنسى دينيس ديديرو DENIS DIDEROT بنظريته (التناقض الظاهرى للممثل) LE PARADOXE SUR LE CO-MÉDIEN عام 1830م والتى لم تنتشر أوروبياً إلاّ بعد عام 1875م. كما تتبع عام 1867 نظرية عميد النقاد الفرنسيين فرانسيسك سارسى FRANCISQUE SARCY جماليات المسرح D'ES-THÉTIQUE DE THÉÂTRE والتى تذكر "فن عالمى جامع GENER-AL+UNIVERSAL أو مكانى محلى LOCAL ومحدود PAROCHIAL يجمع بين الأبدية واللانهائية ETERNAL والمؤقت إلى حين TEMPORARILY إذ بمساعدة فن المسرح تظهر حياة الإنسان على الخشبة لتقدم للجماهير خداعية الحقيقة.

بعد الكشف عن هذه النظريات التى تضيف بعداً بل وأبعادا فكرية ومهنية إلى أصول مهنة المسرح. تنتقل رسالة الباحث إلى الجزء الأخطر منها. وهو لُب الرسالة، والجديد فى نتائجه. تذكر الرسالة تحديداً " أتى القرن العشرون فى ثلاثينياته بعدة نظريات !! فى المسرح خرج إلى العالم ثلاثة رجال قدموا هذه النظريات بجهودهم المعملية والعملية. ولابد أن نقول الآن إنها ليست نظريات فى المسرح ، وهم : ستانسلافسكى ، بريخت ، آرتو.

الأول قسطنطين ستانسلافسكى (1863-1938) ربط تقدم المسرح بصورة جديدة لإبداع الممثل وبنظام علمى يتبعه. فكتابه "إعداد الممثل" وموضوعه ليس نظرية مسرحية ، لكنه طريق لإبداع الممثل فى فن التمثيل المسرحى . يكتب ستانسلافسكى عن الطريقة – النظام METHOD والتى تتحقق بالمصادر الشعورية والنفسية. إحدى العناصر (لو) الساحرة لاستدعاء الخيال والذاكرة وتقوية عواطف الممثل ومشاعره . ثم تفتيت وتفكيك حياة الدور المسرحى إلى وحدات صغيرة .. هذا التفتيت والتفكيك ليس روحياً SPIRITUAL بل هو طريقة لتحرير المصدر الداخلى كما يراه ستانسلافسكى لتحقيق اكتمال الدور المسرحى ، وكما يطلق هو عليه (الأحداث الفيزيكية) . فإذا ما عثر الممثل على البواعث للأحداث المناسبة فإنه يستبدلها ليبرز الوجه الروحى – النفسى لدواخل الشخصية.

مع أن كتابات ستانسلافسكى المُحللة لهذا التفسير لا تتوافق مع (الطريقة) عنده من أنها معادلة للعقل اللاواعى عند فرويد UNCONSCIOUS . ويصعب علينا هنا – ومع الطريقة –أى نوع من الإبداع المسرحى أراد ستانسلافسكى تشكيله؟ : فاجتماعياً ، هل أراد بتفسيراته شخصية حقيقية أصيلة؟ AUTHENTIC أم فكّر فى شخصية مثالية؟ IDEAL أم كان يريد خلط هذه بتلك لتصبح شخصية رمزية؟ SYMBOLIC

أما الثانى برتولت بريخت(1898- 1956) فمعروف أنه فى كتاباته + تجديداته الدرامية + أعماله الإبداعية قد تعارض تماماً مع ستانسلافسكى . كما انتقد بريخت ستانسلافسكى متهماً إياه بالطبيعية ، وبأنه لم يُحسن رسم شخصياته بعد أن ضيّق عليها الخناق فى العلاقة بينها وبين بيئتها سواء من ناحية العلاقة الأسرية أو من ناحية علاقة العمل. صحيح أن بريخت قد أبرز هذه العلاقات ، لكنه لم يُكمل تماماً العلاقة بين الإنسان – الشخصية ودورها الكبير فى المجتمع. لذلك تدعو الدرامات–الملحمية البريختية إلى نموذج إنسان العصر الحديث ليصحو وينهض داعياً المجتمع إلى التغيير . وبملاحظة دقيقة للدراما البريختية وكل عروضها المسرحية لنجد أنها لا تسير إلى الأحاسيس أو العواطف ، لكنها أرادت التأثير بطريقة (انتلكتوالية) نابعة من العقل ومرتكزة على الدرس والتفكير والتأمل. بمعنى ليس الهدف منه تكوين شخصية بلحمها وشحمها، ولكن لإبداع شخصية تعبر عن الخطوط القوية فى المجتمع بما تنسجه هذه الخطوط من آراء وأفكار. ولم تكتف الدرامات بوضع الإيمائات عند الشخصية البريختية فى حالة ذاتية غير موضوعية SUBJECTIVEبل المرئى أنها نقلتها إلى حالة الموضوعية OBJECTI ITY بل ولم تكتف بذلك ، بل وربطتها بكل المضامين الاجتماعية ، والموضوعية كذلك .



الدراما البريختية لا تسير باتجاه الأحاسيس



إعداد الممثل ليس نظرية لكنه طريق للإبداع



أما ثالث اللانظريات ، فهى عند الفرنسى أنتونان آرتو (1896- 1948) صاحب كتاب (المسرح وقرينه) LE THÉÂTRE ET SON DOUBLE أقول صاحب كتاب وليس صاحب مذهب أو نظرية . تقود أفكاره إلى ما سُمى بمسرح القسوة ، وإلى أن مسرحه كان يتوق إلى إعادة تنظيم (الوجود) الإنسانى كوسيلة عظمى .. بمعنى تغيير القوة النفسية شديدة الحساسية للقوى الروحية عند الإنسان PSYCHICولو بدون النظر إلى الخارجيات فيها ، فالنظر إلى الحقائق النفسية أبقى وأعظم. لذلك عندما أعلن آرتو فى بدايات كتاباته عن المسرح السحرى MAGIC ثم مسرح الانجذاب الصوفى ECSTATIC وحيث لا تذهب الجماهير إلى مثل هذا النوع من المسارح بل وتغُض البصر عنها، لكنها –الجماهير –فى الوقت نفسه تعتقد بامتلائها بمصطلحات الكرّب ANGUISH الشعور بالإثم والمعصية CON SCIOUSNESS OF GUILT الإحساس بالنصر TRI-UMPHAL FEELINGالرضا SATIS-FACTION فكلها أوضاع نفسية لا يرغب المشاهد المسرحى فى الدخول إليها . إذن ، أعطى مسرح القسوة سوء فهماً كبيراً فى الحياة المسرحية. وطبيعى أن يكشف المسرح عن مرض نفسى وليس فيروسياً ، إن لم يكن وباءً أو طاعوناً بعد أن قرر أن الحالتين (النفسى والفيروسى) بقسوتيهما تتطلبان الكشف والتعرية لتراهما عيون الجماهير ، لأن كل منحرف وضال وفاسد ومضاد لرغبات الإنسان يشد إلى دائرته الفرد فالشعب كله.

إن كل ما جاء بكتابات الثلاثة الكبار (ستانسلافسكى ، بريخت ، آرتو) ما هى إلا أحاديث عن تعقيدات المسرح ، وعن وظائفه فى الحياة ، أو عن خصائصه الجوهرية.

ثم إن النظرية تتعامل مع الموضوع ، وتشتغل به . كما أن النظرية لا تتعامل كذلك مع كل ما يخطر على البال ، ولا مع توابع الموضوعات . وهى لا تنتمى إلى أى تأثير مستقل قد تثيره المسرحية. كما أن النظرية لا تقبل الاتجاه إلى نفس الموضوع المطروح FROM THE SAME DIREC-TION فضلاً عن أنها ليست هى الوجه المستقل للموضوع ، كما لا تقوم على علاقة معه ، خاصة فى الأعمال الزائفة المتكلّفة ARTIFICIAL أو حتى الأعمال التركيبية الاصطناعية SYNTHETIC ولا الأعمال التى تأتى إلى الوجود بالتشخُّص حينما يُطور الفرد شخصيته الخاصة . لا تأتِى النظرية (بِلوّى) الذراع عُنوة لإدخال مسّحةً جمالية اضَطراراً .

إذن ، وفى النهَاية .. إن النظريات الأصلية تشتغل على النموذج – الموديل MODEL لكنها تختلف مع القوانين وتشذّ عنها.

ولا أرى ، كما لا ترى النظرية أن أعمال الثلاثة الكبار تنتمى إلى واحد أو أكثر من عناصرها.

د.كمال الدين عيد

● ألغيت ستارات، الأقمشة المعلقة فى الديكور وأشكال أخرى عديدة، كى يظهر القوس المسرحى فى أصفى صوره وارتفاعه، الخشبة المفتوحة فى كافة أبعادها مع الحوائط عارية فى عدد من المناسبات، وقد تحولت الخشبة إلى فضاء تتقاسمه الدرجات الواسعة، الهياكل الجميلة والصناعية من الخشب أو الحديد، والمصاعد واللوحات الهيدروليكية التى كانت تهبط أو تصعد إلى مستوى الخشبة.

بصدد تأمل فى مسرحية "كاهنة المطبخ"

محمد تيمد وعزلة طنجة

مع 1980 سيجد محمد تيمد نفسه أسير عزلة طنجة التى ستكون ملاذه الأخير. فى طنجة، سيغزو البوار تجاربه الرائدة، كما ستنتهى أسطورته كمخرج مجرب ظل يحصد التقديرات والجوائز فى مختلف دورات المهرجان الوطنى لمسرح الهواة المتعاقبة. سيخرج مسرحية العدو التى ستبرمج فى ريبرطوار المسرح الوطنى محمد الخامس – أكبر مسارح المغرب–، وفى آخر لحظة سيعتذر عن تقديم العرض. سيعلن عن مشاركته فى إحدى مهرجانات الهواة فى أواخر الثمانينات، ولكن ممثليه الطنجويين سيخذلونه، ويتخلون عنه فى آخر لحظة قبيل السفر.

منذ ذلك الحين، سيركن أكثر فأكثر إلى العزلة مع كؤوسه المحرمة، ليصير وحيدا منبوذا من لدن الجميع. وذات ليلة من ربيع 1993 سيسلم الروح فوق فراشه المهترئ بشقته الفارغة بشارع فاس، بعدما نبذه حتى أقرب المقربين بمن فيهم أسرته الصغيرة.

مات محمد تيمد وهو فى نظر الجميع فنان فاشل. لكن بعد موته، ستنفجر الأصوات نعيا على فقد مبدع اعتبروه خسارة حقيقية، ورحيلا مفاجئا قبل الأوان!!.. البعيد كما القريب سينعيه على صفحات الجرائد، وستشيد بموهبته أكثر الجبهات أصولية. أخيرا، أقروا بحسه التجريبى الذى كان سابقا لعصره. سيكرمه مهرجان مكناس الثانى للمسرح الجامعى، وستصدر جامعة المولى إسماعيل كتيبا خاصا عن ابن المدينة– وهو ما لم يحدث أبدا فى حياته–. وحتى التليفزيون المغربى المعروف بلامبالاته إزاء المسرح التجريبى، سينتج حلقة خاصة عنه، وسيعترف فيها الجميع بدوره البارز فى تحديث المسرح المغربى. سيصير محمد تيمد الذى عاش ومات منبوذا فى الهامش وفى أقل من شهر على مماته، بؤرة مركز، تلوك سيرته الألسن، ويسند اسمه للفرق حديثة النشأة.

وحده صديقه الحميم الدكتور حسن المنيعى عميد المسرح المغربى بلا منازع، آثر الصمت منصرفا كعادته إلى العمل: محققا وناشرا بعضا من أعماله التى لم يسبق نشرها من قبل وظلت حبرا على ورق، لكن من دون أن تستجيب أية جهة رسمية لمطلبه فى تحقيق ونشر أعمال محمد تيمد الكاملة.

فى طنجة التى فيها مات تيمد المخرج، ولد تيمد المؤلف. فى عزلته الاضطرارية بهذه المدينة الإفريقية المطلة على أوروبا، سيكتب أروع وأنضج نصوصه التى لبت طموحه فى ابتكار مسرح حداثى يعكس قلق الإنسان الوجودى، ويعمق السمات الكونية فى المتخيل العربى. فى طنجة سيكتب رائعتيه: كاهنة المطبخ، وماض اسمه المستقبل.

كاهنة المطبخ

تقوم كاهنة المطبخ على تمثيل جد مكثف للوضع الإنسانى المفعم بالعزلة والإحباط. العالم مختزل فى فندق، والفعل مقتصر على سجال عقيم بين القاضى وزوجته وهما فى حالة انتظار زبائن قد تأتى أو لا تأتى، لإنقاذ فندقهما من البوار. حواراتهما لا تكاد تراوح مكانها فى تشكل لولبى وامتداد متشدد لمساجلات حاضرة– ماضية.

من الناحية الشكلية، تتألف هذه المسرحية من فصلين، وهو تمرد على التقسيمات التأصيلية التى اقترحتها نصوص السبعينيات التراثية: (النفس، اللوحة، السفرة، الترقيمات..). هذا التقسيم الذى يذكرنا بمثيله فى مسرحية فى انتظار غودو En attendant Godot لم يرد اعتباطا، وإنما عكس تلك الوحدة المكثفة والمركزة التى ينهض عليها شكل النص. استخدام الفصل هنا، لايعنى التماهى والوظيفة الكلاسيكية التى تحده ببداية وانتهاء حدث ما داخل منظر بعينه. فالمنظر فى كلا الفصلين هو نفسه لا يتغير، والحدث لا وجود له على أساس التراتبية– الخطية (بداية– عقدة– حل). فمنذ البداية، والمؤلف يعمد إلى إحباط توقعات متلقيه، دافعا به فى لجة مسارات حلزونية، ممتدة فى الماضى تارة، ومتحولة إلى الحاضر تارة أخرى. يساير محمد تيمد الفصل بذكاء، لا ليكرسه بل ليفجره.

من حيث النسق السردى، تعكس المسرحية عجز قاض وزوجته عن جلب زبائن لفندقهما الذى شيداه على ضفاف بحيرة ستعمد السلطات إلى إقفالها بعد نفاذها من السمك. رحيل السياح وعمال البحيرة المغلقة، سيحول المنطقة التى كانت مزدهرة بالأمس إلى صحراء، وهو ما سيعمق من عزلتهما. سيبور الفندق كما الحانة، وسيظل العجوزان وحدهما يسترجعان شريط الذكريات، يغزوهما أحيانا أمل فى قدوم زبون ضل الطريق. ما من رابط صار يربط بينهما وبين العالم الخارجى سوى طفل ينقل إليهما رسائل صاحب الجرائد، أو إنذار السلطات بضرورة تنفيذ حكم الإفراغ لتحويل الفندق إلى متحف أثرى. عندما سيحاولان تنفيذ الحكم، سيجمدان فى مكانهما دونما حراك ليصيرا بدورهما قطعا من أثريات المتحف.

تفصيل وحدات المحكى بهذا التبسيط، يكشف عن تقابل بين الماضى بذكرياته الجميلة (أحلام/ طموح/ حب) والحاضر المفجع (كوابيس/ إفلاس/ خصام)، وهو ما يذكرنا بتلك التقابلات الشهيرة –بين شباب يستحيل استعادته وشيخوخة بما تحمله من وحدة وعزلة –التى نصادفها فى أعمال: هارولد بنتر Harold Pinter مثل الأيام الخوالى Old Times وصامويل بكيت Samuel Beckett فى: آه..الأيام السعيدة Oh, les beaux jours.. وكليهما، يسجلان أفول فكرة التشرد فى الماضى أو محاولة استعادته. فكرة العودة هنا، مستحيلة ولا جدوى منها لأن الشىء لا يموت إلا عندما يفقد مسوغات استمراره فى الحاضر. النسيان حتمى، والإنسان كائن الفقدان بامتياز: فقدان الشعور بما آل إلى أطلال، مادمنا لا نسبح فى النهر مرتين كما لا يكرر التاريخ نفسه مرتين.



« كاهنة المطبخ» تمثيل للوضع الإنسانى المفعم بالعزلة والإحباط

مناجاة المرأة Soliloque فى هذه المسرحية، كلها تأتى كاشفة عن إحباط نهاية العمر، حيث الشعور بمرارات الفشل: (فشل زواج، فشل حياة..)، اندحار يوتوبيات فى عالم نخرته الأنانيات العضال. الاسم الذى يسنده محمد تيمد للفندق:(فندق العدالة) يرتقى إلى مرتبة الدليل. مساحة اللعب عند بابه تشير إلى الحدود المادية للعالم. الفندق من حيث الهيئة الخارجية: قديم، متآكل، ينخره البوار.. ، وفى ذاك إحالة على أيقونة الأرض اليباب، حيث تضمحل الحياة. المكان هنا مؤشر على إفلاس العالم. دليل العدالة مختزل لكل المفارقات التى تتفاعل فى ذهن المتلقى. إنه تشكيل لفقدان التوازن بين الدال والمدلول. العجوز معتوه وأحمق فى نظر الجميع، لأنه منشغل بتأليف كتاب عن العدالة!!.. وعندما يقترب من إكماله، تهب ريح عاتية فتتلف كل أوراقه لتضيع إلى الأبد.

الرغبات المعطلة

لا يقترح محمد تيمد نمطا للكتابة المسرحية، وإنما كتابته للمسرح تستشرف نمط وجود يستدعى فينا كل ما هو موسوم سلفا بالفقدان. كاهنة المطبخ نمط حياة فاقد لكل سيادة أو انتماء للمركز.. لكل قياس أو سلطة. يكتب محمد تيمد ليمارس الترحال وليحيا ضد كل أسطرة أو تمثل ارتكاسى. القاضى العجوز المنزوى فى ركن منسى من هذا العالم المرير، يعى جيدا بأن العدم مصير محتوم، وأن الخروج من هذا العالم لا علاقة له بأى منظور ميتافيزيقى– غيبى.. داخل القاضى المتقاعد، يشتعل النفى ويورق الاغتراب وتعلن العزلة.

بدورها تتبلور المرأة العجوز كرغبة، لكنها معطلة من كل أوهام الحفاظ على البقاء.. مفصولة عن قدرتها على الفعل. تعلق على المأساة دون أن تتمكن من فعل أى شىء، وليس ذلك بمقدورها.

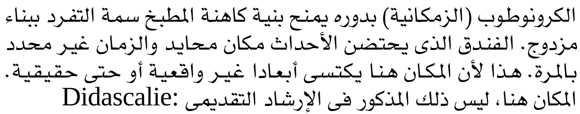
كائنات تيمد موسومة بالسلبية، والسلبية هنا خاصية إنسانية بامتياز. قال النفرى: (كل ذى عدة مهزوم). إنها كائنات تعيش على حافة الحزن، تقتات منه لتكتسب مناعة السيرورة، والسيرورة هنا اندحار نحو الحافة.. مزيج من القلق والجشع. إنها كائنات تأمل فى الموت ولكنها لا تنتهى سوى إلى عذاب سيزيفى سرمدى دون أن تحظى بأى موت، فقط بالجمود: وحدهم الأحرار من يحظون بشرف الموت.

كائنات محمد تيمد تعجز دوما عن اختراق الآفاق والدخول فى حياة أخرى. تعجز عن إدراك فتنة الهروب ومعناه: الهروب هنا ليس تخاذلا أو عزوفا عن نشاط المقاومة، لا مقاومة أكثر نشاطا من الهروب فى حد ذاته (دولوز .(Deleuze فى كاهنة المطبخ لا علاقة مع الخارج سوى ذلك الطفل الذى يأتى على متن دراجته حاملا الجرائد تارة، وخبر الحكم النهائى بإغلاق الفندق تارة أخرى. الخارج فى عرف العجوزين هو الكارثة، وتشبثهما بالفندق (الداخل) إنما يشى بعدم قدرتهما على ابتكار أرض جديدة، وفهم أن الفندق الحقيقى موجود خارج الفندق، وأن الحدود وضعت للتخطى. إنهما «شغوفان بالجذور والأشجار والسجلات ونقاط التشجير والخصائص.. عوض التفكير فى رسم الخطوط واتباع القناة: الصيرورة(2)».

كيف نستجيب لنداء الموت؟

السمة الحاسمة لنصوص محمد تيمد – تلك الأخيرة التى كتبها فى عزلته بطنجة– أنها تسقط قناع اليوتوبيات التى وسمت فن الستينيات والسبعينيات. تيمد يحكى العتمات التى ترخى بسدولها على العالم بأسره، وليس على العرب وحدهم، وهذا مهم جدا. محمد تيمد كما اللبنانى عصام محفوظ، والجزائرى كاتب ياسين، والمصرى ميخائيل رومان كلهم نحتوا الخطوة الأولى فى فن الهروب الكبير نحو الكونى والإنسانى بامتياز، كل من موقعه ورؤيته للعالم. بهذا، كان من السهل على محمد تيمد أن يستجيب لنداء موته، غير هياب من فكرة الانمحاء: الزمن الآتى زمن تيمد وكل الكونيين من أمثاله بامتياز.. زمن لا قدم فيه لما هو ضيق ومحدود.. حذار، النقاء غالبا ما ندفع ثمنه غاليا!..

الكرونوطوب



الكرونوطوب (الزمكانية) بدوره يمنح بنية كاهنة المطبخ سمة التفرد ببناء مزدوج. الفندق الذى يحتضن الأحداث مكان محايد والزمان غير محدد بالمرة. هذا لأن المكان هنا يكتسى أبعادا غير واقعية أو حتى حقيقية. المكان هنا، ليس ذلك المذكور فى الإرشاد التقديمى :Didascalie المنظر عمود كهربائى فى رأسه مصباح، الوقت ليل، خلف العمود باب فندق وحانوت خمار.

وإنما يتشكل المكان عبر اللغة، بحيث تصير الكلمات أحيانا حدثا فى خضم الزمان والمكان. فالمتلقى يستشعر الزمان بشكل حدسى كما الشخصيات: الزمان يأتى مضغوطا بين ما ولى (الماضى السعيد) وما سيأتى (الجمود)، والمسرحية برمتها تبدو وكأنها لقطة زوم لهذه اللحظة. الأفعال فى الملفوظات تعبر بدورها فى عمومها عن هذه الثنائية: (ماض ولى أو مستقبل وشيك)، إذ لا وجود لأفعال تحيل على (الصيرورة/ الحاضر) لأنه مغيب. كلها الأفعال تنتقل من الماضى البعيد أو الماضى نحو المستقبل الوشيك، وهو ما يشكل عتبة إدراك حسى ضيق ومحسور بين استعادة للماضى وانتظار للموت الذى لا يأتى. بهذا، فالكرونوطوب يأخذ شكل العتبة لهذا العالم المعطوب بالانتظارات. العودة لا تأتى إلا مقترنة بالحداد، والحداد هو المكان المخصص لكل المعطوبين.

محمد تيمد مسافرا

يكتب محمد تيمد المسرح ليرهن صيرورته. أن يصير كاتب مسرح لم يكن باختياره وهو فى عزلته بطنجة. تيمد كان مجبرا على الكتابة التى أفحمته فى صلب الحقيقة: الحياة موات بطىء، ولكننا نحاول أن نتناسى على الدوام حقيقة أننا مجرد موتى نخاطب الموتى. لقد حكم تيمد على نفسه انطلاقا من المستقبل (سيتم فهم أعمالى بعد كذا عام) وليس من خلال الماضى. وهذا ما يضىء بعضا من جوانب عنوان مسرحيته الأخيرة «ماض اسمه المستقبل». إنه يبدو من خلال نصوصه ككائن كونى بامتياز، يحمل فى طياته هويات هاربة لا تعتنق الأحكام السائدة، ومن ثم، فإنها تلتحق بالإنسان من تلقاء ذاتها.

إن «كاهنة المطبخ» فرع من شجرة الأقليات الهامشية التى لم يسمع بها أحد من قراء العربية، رغم أنها ألفت منذ ما ينيف عن عقدين ونصف، ونشرت فى طبعة محدودة منذ عقد كامل. غير أن خطها الهروبى سيقودها إلينا لا محالة بالعربية أو بأية لغة أخرى، حيث سينشأ الالتقاء الذى سيدفع كل طرف منا إلى الولوج فى الطرف الآخر، ليقودهما إلى نفس المغادرة الموطنية. احذروا، فى أعمال تيمد لا يتعلق الأمر بالمحاكاة بل بالارتباط.

هذا ما جعل من هذا المبدع رافضا على الدوام فكرة احتراف المسرح، متشبثا بإطاره كهاوٍ بعيدا عن الضوء، قائلا فى آخر ورقة ألقاها أمام العموم فى إحدى المهرجانات المسرحية المغربية:

" لقد تركت لهم المجال متسعا وانسحبت من الازدحام للوصول بسرعة إلى الكراسى الأمامية ، ودائما أهرب من الأضواء الباهتة لمسرحنا الوطنى ، لعلنى أنسى من أعرفهم جيدا "

الهوامش

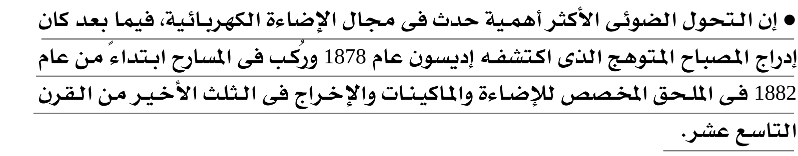
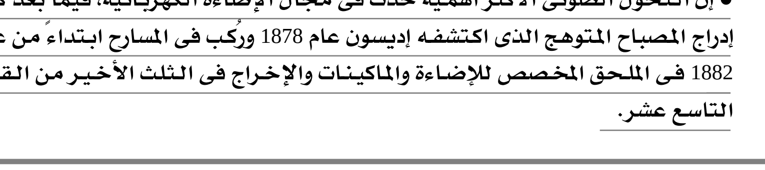
محمد تيمد (كاهنة المطبخ) / مسرحية
مطبعة سيندى– مكناس، الطبعة الأولى 1997

جيل دولوز و كلير بارنى (حوارات) / ترجمة: على أزرقان وأحمد العلمى
منشورات أفريقيا الشرق –الدار البيضاء .1998



د. يوسف الريحانى
المغرب

● مسرحية «آخر الشارع» لنادى مسرح الفيوم تشارك ضمن فعاليات شفشاون الدولى بالمغرب نهاية مارس القادم.

• إن التحول الضوئى الأكثر أهمية حدث فى مجال الإضاءة الكهربائية، فيما بعد كان إدراج المصباح المتوهج الذى اكتشفه إديسون عام 1878 وركُب فى المسارح ابتداءً من عام 1882 فى الملحق المخصص للإضاءة والماكينات والإخراج فى الثلث الأخير من القرن التاسع عشر.

الحكاية الشعبية ومسرح الطفل

صفة الشعبية تربط بين المسرح والحكاية



المسرح سبب القطيعة التى وقعت مع النص الفرجوى

الحكاية الشعبية ومسرح الطفل، موضوع إشكالي. وأقرّ منذ البداية بأنه على قدر كبير من الأهمية نظرا لأنّ المسألتين تتداخلان فتتصادمان حينا وتتآلفان حينا آخر، باعتبار أنّ الحكاية الشعبية كانت في فترة من الفترات تلتقي مع المسرح في زاويتين على الأقلّ : الأولى، أنّ الحكاية الشعبية كانت تقدّم عرضا فرجويا ومن هنا يمكن أن نعود إلى التعريف المعجمي لمصطلح «حكاية» حيث جاء في معجم القاموس المحيط: « حكيت فلانا أو حاكيته، فعلت فعله أو قلت مثل قوله سواء لم أتجاوزه» وهذا يقودنا إلى تعريف أرسطو للتراجيديا بأنّها محاكاة لفعل نبيل.... وبالنتيجة يلتقي التعريفان الأرسطي للمسرح، والعربي للحكاية بأنهما إعادة إحياء لأحداث سابقة. ولا غرابة أن يلتقي تعريفا المحاكاة لأنّ المقصود هو تقديم عرض فرجوي أمام مجموعة من المشاهدين في فضاء معلوم مخصص لذلك. وأمّا النقطة الثانية التي يلتقي فيها الاثنان فهي صفة الشعبية، حيث كان للمسرح احتفال شعبى يقصد منه الإمتاع والتسلية والتعليم كما أنه مستمدّ من مواضيع شعبية. منها أنّ الحكاية الشعبية كانت صفتها دالّة على أصولها وجذورها الاجتماعية، أي وضعها في خانة "الشعبية". وهنا يعترضنا مصطل «الشعبي» الذي لم يكن دالا على معنى سلبي مثلما نفهم الآن، فالشعبي عند اليونان كان نبيلا، ساميا لأنّ الشعب هو الأساس وهو الغاية والهدف لكل عمل فنّي وسياسي واقتصادي واجتماعي، لأنّ الشعب هو صاحب الكلمة الفصل في صنع القرار صدورا وتنفيذا.

أمّا في عصرنا الحاضر فقد أصبح مصطلح "الشعبي" مصطلحا حائرا في دلالاته وإيحاءاته وكثير من المثقفين والباحثين يستعملون هذا المصطلح لكنه يظل ضبابيا ومن هنا اجتهد البعض واقترحوا التفريق بين الشعبي والشعبوي.

ويمكن أيضا أن يقع التصادم على واجهتين: الواجهة الأولى أنّ الحكاية الشعبية كانت عرضا فرجويا مبنيّا أساسا على الكلمة، والفرجة أعمّ وأشمل من المسرح، فالفرجة كلّ والمسرح جزء.

وهذا الجزء رغم لقائه مع الكلّ إلاّ أنّه يتميّز بخصوصيات تقنية وطقوسية مقدّسة تختلف اختلافا جوهريا عن الفرجة الحكائية ودنيويتها. وإذا تركنا هذه الواجهة الأولى جانبا ونحونا تجاه الثانية التى ترتبط بالأولى ارتباطا جذريا وهي أن هذه الحكاية تطورت في مفهومها ومدلولها لكي تصبح قصّة، ضعف فيها المدلول المشهدي وخفت منها الإيحاء المرئي لكي تصبح مركّزة أساسا على الكلمة أي على المسموع تماشيا مع المرجعية المعرفية للثقافة العربيّة الإسلامية التي عشقت الكلمة وقدّستها وجعلتها مصدر الإعجاز والبلاغة والفصاحة، فأصبحت دعامة أساسية لثقافة وتصور ورؤية للعالم والأشياء، مقتدية بالنص القرآني والأحاديث النبوية: كلام الله وأحاديث الرسول، كلّه كلام.

ومع القصص والحكايات يصعب التفريق بين ما هو شعبي وما هو غير شعبي ،لأنّ هذا الفن أي القصص شئنا أم أبينا نجده في نهاية المطاف منعوتا وموصوفا بالشعبي ، سواء أكان ذلك تلميحا أم تصريحا ويمكن أن نجد قمّة هذا الالتباس في القصص القرآني. وهنا يمكن أن نتساءل هل ما ورد في النصّ القرآني هو قصص شعبي أم غير شعبي ؟ وهذه مسألة للنقاش ... أمّا إذا وضعنا الحكاية الشّعبيّة أو القصة الشّعبية مع مسرح الطّفل فإننا نجد أنفسنا في حيرة من أمرنا ، فكيف نضع تعبيرة ضاربة الجذور في القدم، وكانت في زمن من الأزمان تقدّم عرضا فرجويا أمتع وآنس شعوبا وقبائل مع فن دخيل على الثقافة العربية ألا وهو المسرح وتقنياته وقواعده الإغريقية الصارمة . ونحن نعتقد أن الحكاية الشعبية عندما كانت تقدّم عرضا فرجويا كان إطارها ملائما أكثر لنفسية الطفل الّذي يكره القيود وينشد التحرّر.

الحكاية الشعبية أو القصّة الشعبية تعني نفس النتاج الفكري الخيالي الذي لا يخضع لأية قواعد ولا أية مقاييس (اللغة والأسلوب والواقع والخيال، الصدق والكذب) ، إنّه نتاج الخيال الجمعي توارثته الأجيال الحاضرة عن أخرى سبقتها في الزمن بطريقة شفوية ، بعيدا عن الإبداع الرسمي بكل مكوناته وأنواعه وتدويناته ودراساته بمختلف مناهجها وأطروحاتها الفكرية والأيديولوجية. أوليس في قصص ألف ليلة وليلة مثال على ما نقول . اختلفت الإبداعات في الحكاية الشعبية وتنوّعت وخاصّة من حيث الطول والقصر لأنّ التصرّف فيها جائز فهي تتمطّط وتتقلّص حسب المقام.

ولكن القصص الشعبي أو الحكايات الشعبية في علاقتها بمسرح الأطفال يصبح موضوعا إشكاليا- كما ذكرت في البداية- فالحكاية الشعبية مدانة من طرف الثقافة الرسمية كما أدينت كل الفنون الشعبية والإبداعات الشعبية. ووقع اتهامها بالتخلّف والسذاجة والمبالغة والتركيز على الخوارق من جنّ وعفاريت وسحر وشعوذة وبالتالي أساطير لا تخضع للمنطق أو للعقل فوقع مسخها والسخرية منها، بل وإهمالها وانصراف الباحثين عنها.



إنّ المسرح كان سببا في القطيعة التي وقعت مع التّراث الفرجوي بشكل عام، والذي كان المأثور الشعبي يمثل أغلبه بقصصه وحكاياته، إذ بقدر ما كان التّراث يدلّ على التخلف والانحطاط كان المسرح يدلّ على التقدّم والتحديث والتغريب حسب ما كان يعتقد مفكرو النهضة على اختلاف رؤاهم. ولا شكّ أنّ الإجماع الحاصل عند الباحثين على أن التّراث الشعبي قد وقعت معاملته بسلبية كبيرة إلى درجة التشويه ومن ثمّ أصبح من الصعب إعادة الاعتبار إليه (سواء وظف مسرحيا أم لم يوظف) لأن المسرح كان سببا في موت كل مظاهر الفرجة التقليدية العربية وبالتالي غاب الاهتمام بإعادة الحياة إلى الحكاية الشعبية أو القصّة الشعبية لأن الشر قد وقع وأصبحت إزالته من باب المستحيل حتّى لو كان ذلك عن طريق دواء ناجع وناجح مثل المسرح ويصبح المثل العربي معبرا أصدق تعبير: «لا يصلح العقار ما أفسده الدهر» والعباد أيضا.



تسطّح جانب من الخيال فضاع جانب من العجيب والغريب من تراثنا الشعبي الذي كان مصدر متعة وتسلية ومعرفة لإنساننا العربي الرّازح تحت نير الواقع بآلامه وأحزانه والمهدّدة في كيانه بالمسخ والتشويه والمشلول الإرادة.

حاول المسرح بشكل عام العودة إلى الحكاية الشعبية ووظفها وأعطاها نفسا جديدا وأعاد إليها الحياة في الكثير من المناسبات مثلما وقع مع حكايات ألف ليلة ولية ولكن عندما عاد إليها مسرح الطفل (وأقصد بذلك كل أنواع المسارح الموجهة للطفل،مسرح الصغار (6- 10 سنوات)
أو الأحداث (10- 15سنة)، أو الذي يقدمه الصغار للصغار أو الكبار للصغار.كل هذه الأنواع من مسارح الطفل عندما أدخلت الحكاية الشعبية أو القصّة الشعبية أفسدتها وشوّهتها بل مسختها، فلا هي ربطت الطفل بجذوره وواقعه ولاهي حبّبت إليه هذا التّراث المهدد بالانقراض، وكانت النتيجة أنها لم تمنح لهذا التراث حياة جديدة ووظيفة جديدة ورؤية جديدة.فما هو السبب يا ترى ؟

نعتقد أن مسرح الطفل لم يؤخذ بشكل جدّي ولم ينظر إليه نظرة احترام، ونادرا ما كانت القناعة والمعرفة والخبرة هي التي تحرّك المشرفين عليه بل هناك أسباب أخرى هي التي كانت تدفع المهتمين به لولوج عالمه ومنها:

1- سهولة توزيع العرض الموجه إلى الطفل وترويجها باعتبار أن الأطفال يقبلون على الاحتفال والتجمهر وعادة ما يكون العرض مجانيا أو بأسعار زهيدة.

2 - سهولة إعداد المسرحية وقصر مدة التمارين بسبب مدة العرض (في حدود الساعة غالبا).

3- قلّة تكاليف العرض (ديكور، ممثلون، نصوص.....)

4 - سهولة الحصول على التأشيرة من وزارة الثقافة.

5 -عدم وجود خوف من النقاد المتابعين للحركة المسرحية لأنهم كثيرا ما يهملون هذا الإنتاج.

6 -عدم متابعة مصالح الرقابة لنتاجات مسرح الأطفال لأنه بعيد عن السياسة والدين والجنس، ذلك الثالوث الرهيب الّذي يرعب السلطة السياسية.

لذلك لم نجد كاتبا مسرحيا كبيرا كتب نصوصا مسرحية للأطفال، ولا رأينا ممثلا كبيرا قام بالتمثيل في هذا النوع من الإنتاج المسرحي ولا عثرنا على مختص معروف في القيافة أو الديكور أو الملابس ساهم بحرفية عالية في إعداد هذه العناصر الأساسية للعرض المسرحي الموجّه للطفل،ولا سمعنا بموسيقيّ لامع لامس هذا النوع من الإنتاج، ولا قرأنا عن مخرج كبير تصدّى لعمل كهذا لأنّ كبار المخرجين ينفرون من هذا المسرح بل يحتقرونه، ولذلك فإن عملية الإخراج في مسرح الأطفال، في الغالب، يقوم بها الهواة، ونتيجة لذلك بقي مسرح الأطفال دون مستوى مسرح الكهول.إن ملاحظاتنا السالفة انتهت بنا إلى الاعتقاد بأن مسرح الأطفال محتقر من كبار المسرحيين، والحكاية الشعبية مهمّشة من كبار المثقفين فكيف سيكون النتاج الإبداعي الصادر من زواجهما؟

إذن إنه بالتأكيد لن يكون رائعا ولا مرغّبا ولا يدعو إلى الافتخار بهذا النوع من المسرح وكانت المحصّلة مولودا ممسوخا، وبقيت الحكاية الشعبية تلفظ أنفاسها الأخيرة، متخبطة في أوحال مسرح يدّعي أنه للأطفال في عصر التقنيات الحديثة ووسائل الاتصال المرئية والمسموعة واكتملت الصورة: جاء المسرح لينقذ الحكاية الشعبية الغارقة في بحر النسيان فغرق الاثنان ونسي الأطفال المسرح والحكاية الشعبية معا وتوجهوا إلى وسائل أخرى أكثر سهولة وإغراء وأشدّ حيوية وإبهارا.

وإذا أردنا أن نوظّف هذا التّراث في المسرح لابدّ أن نركّز على الاختصاص، فالكاتب كاتب، والمخرج مخرج، والممثل ممثل، وإذا لم نفعل ذلك فعلى تراثنا الشعبي السلام، لن يفيده المسرح ولن تنقذه رفوف المكتبات الوطنية والحملات التدوينية ولن يحفظه بعض الباحثين الّذين ينتمون إلى أصول ريفية ويرون فيه توازن شخصيّة الإنسان العربي المهدد بالمسخ ولكن إلى متى؟

وعسى أن أكون متشائما....

د. محمد عبازه
عميد معهد المسرح والموسيقى
الكاف- تونس



• المخرج المسرحى خالد جلال سافر إلى الهند الأسبوع الماضى برفقة إحدى فرق قطاع الفنون الشعبية.

● أسفرت كهربة المسارح حوالى عام 1885 عن ظهور مئات العروض التى جعلت منها بطلاً. كان الهدف إظهار بريقها. فى بريطانيا كان مسرح الهامبرا ثيتر وفى فرنسا كازينو باريس وشارليه وفاريتى هى المسارح التى طورت هذه المبادرات بشكل أوسع.

هل يستطيع هذا المسرح جذب جمهور القنوات الفضائية إليه؟

مسرح الثقافة الجماهيرية تحول إلى كوكتيل من الغناء والرقص

منذ أكثر من خمسة وسبعين عاما من "وصاية" الدولة أو سيطرة الحكومة على المسرح سواء فى إطار "الفرقة القومية، مؤسسة المسرح ، المسرح الشعبى ، الثقافة الجماهيرية" وما زالت أصداء صيحات ضبط البوصلة وتحديد المفاهيم والفلسفات تتردد فى الأرجاء مطالبة بصياغات أوضح لمدلول "الجماهيرية" التى مرت بمرحلتين رئيسيتين:

الأول عندما كان القائمون عليه يهدفون إلى الوصول إلى المتلقى عبر قافلة (الثقافة) لنقل فكرة المسرح، وكان هدفهم، وقتئذ، البساطة والوضوح والإرشاد والتعليم من خلال أساليب الكوميديا (والفارس) وأشكال وظواهر المسرح.. خيال الظل، الأراجوز، حلقة الحاوى، فنون الرقص الشعبى، ألعاب السيرك....إلخ

وتطور المفهوم فى المرحلة التالية ليعمل تحت شعار (المسرح فى خدمة التنمية) خاصة بعد استلام العسكر للسلطة كطليعة شعبية (أى بتأييد من الطبقات الشعبية وشرائح الطبقة الوسطى)، وذلك فى عام ١٩٥٢ وما تلاها عندما تطورت مصلحة الفنون إلى وزارة الإرشاد القومى، وتولت هذه الهيئة السيطرة على عملية الإنتاج الفنى للمسرح التى كانت أيام العهد الملكى تابعة لوزارة الأشغال العمومية أو المعارف العمومية.

والتناول البيروقراطى هنا يفيد فى استيعاب المفهوم الاجتماعى للفن ووظيفته من وجهة نظر السلطة والطبقة المنفذة التى تتولى التحكم والسيطرة والتوجيه وصياغة شعار العمل والذى هو، كما أشرنا، (المسرح من أجل التنمية)، وفى الوقت الذى كان الهدف منه التبشير بقيم الطبقة المتوسطة الجديدة القائدة لحركة المجتمع فى المساواة والعدل وتكافؤ الفرص فى مجتمع (الكفاية) تحول المؤلفون والمخرجون وصناع العروض المسرحية إلى طرح تيمات القهر والاستلاب وموضوعات علاقة الفرد وأسطورة البطل (الملخص)....إلخ

وقد انعكس ما كان يتم فى مسرح العاصمة (البيوت المسرحية - الفرقة القومية أو المسرح القومى - مؤسسة المسرح - قطاع الدراما - البيت الفنى للمسرح) على المسرح الشعبى أو الثقافة الجماهيرية أو المسرح الإقليمى - أو هيئة قصور الثقافة، فتم نقل التيمات والموضوعات والنصوص التى كان يتم تداولها فى مسرح العاصمة لكتاب من أمثال توفيق الحكيم، نعمان عاشور، آلفريد فرج، ميخائيل رومان، سعد الدين وهبه، يوسف إدريس، نجيب سرور، محمود دياب...إلخ، إلى المسرح الشعبى باعتبارهم كتابًا معتمدين بالإضافة إلى كتاب آخرين تم استنباتهم وظلت أعمالهم غالبًا ما تعرض على (منصات الظلام) فى مسرح الثقافة الجماهيرية الغائب عن الإعلام لا يعرفهم أحد فى العاصمة ومسارحها الغارقة فى الأضواء إلا باستثناءات بسيطة مثل أعمال يسرى الجندى وأبو العلا السلامونى وبعض أعمال بهيج إسماعيل للمسرح التجارى وأعمال أخرى تتميز بالأصالة والجدة لكتاب لا يعرف عنهم العائشون فى دائرة الضوء فى العاصمة الأم أى شىء، وهؤلاء الكتاب الذين نعنيهم أجيال متعاقبة منذ الستينيات وحتى الآن مثل: رأفت الدويرى وسمير عبد الباقى والخضرى عبد الحميد وأنور جعفر والسيد صليب ومحمد نصر ياسين وفتحى فضل وآخرين وجيل أخر مثل حمدى عبد العزيز، عبد الفتاح البيه، محمد عايش



أمير الحشاشين من عروض الثقافة الجماهيرية

الشريف وآخرين، وجيل أخر مثل سعيد حجاج حسام الغمرى، متولى حامد، أشرف عتريس وأحمد الصعيدى وآخرين، ومازال عطاء كتاب الظل مستمرًا على منصات مسرح الثقافة الجماهيرية فى كل مكان.

وقد حاول كتاب الظل هؤلاء أن يعارضوا (كتاب الاعتماد) من خلال طرح وجهة نظرهم الجديدة المتمثلة فى تيمات رفض الدولة البوليسية، الحق فى الحياة، الحق فى المواطنة.. إلخ، وذلك من خلال أساليب مسرح الحلقة ومسرح القاعة والتشخيص القائم على أساليب إشراك المتلقى فى الحدث بالإضافة إلى أسلوب مسرح الحميمية المهتم بطرائق البوح والإفضاء والتنفيس لتحقيق التوازن النفسى عبر التوحد مع الآخر، أو حتى التفريغ العاطفى والوجدانى وقد تجلى هذا الأمر بشكل قوى فى حركة نوادى المسرح التى تواجدت على هامش حركة فرق الأقاليم، فكانت حركة نوادى المسرح وهى تتميز بهامش ضخم من الحرية فى طرح الأفكار وتنفيذ الأساليب الجديدة، تستهدف الوجود فى مقابل آخر رافض ومنكر على طول الخط، إلا أنها كانت رغم ذلك تصب فى حركة فرق الأقاليم فتعود إلى (التماهى) بطرح تيمات الموازاة مع مسرح العاصمة ولكن الاشتباك الدائم بين ما يطرح فى فرق الأقاليم المتأثرة بمسرح العاصمة وبين حركة نوادى المسرح كان يؤدى إلى تلاقح مستمر أنتج مفهوم وشكل المسرح الإقليمى فى النهاية.

واعتمد مفهوم هذا المسرح على طرح تيمات (التنوير) فى مواجهة (ظلامية) طاغية على المجتمع بعد أن كانت تيمات العلاقة المتوترة بين الحاكم والمحكوم هى الغالبة، واعتمد الشكل على أسلوب الفواصل المتتابعة بعد أن كانت الملحمية فى الأداء هى المسيطرة، بل وصل الأمر إلى تدنى النمط إلى مسرح المنوعات القائم على الإقحام والحشو بمشاهد الغناء والرقص الخارجة عن الدراما وغير المرتبطة عضويًا بها، ففى البداية تبلورت (طبخة الموروث الشعبى)،



أكروبات لا تغرى أحداً بالمشاهدة .. والنوادى هى الأمل الوحيد

تيمات التنوير فى مواجهة ظلامية طاغية



التى برع فى تقديمها - الثنائى يسرى الجندى وعبد الرحمن الشافعى، كما برز فى إعدادها - متعدد المواهب - رأفت الدويرى، وقدم عباس أحمد التجارب المؤدلجة سارية الطابع وظهر "كوكتيل الكباريه السياسى" الذى تفوق فى تقديمه نبيل بدران، كما قدمت أعمال نجيب سرور (مزيجا بين اللونين معا) واعتمدت كافة الصيغ على (الطبخة - الكوكتيل المزيج) على تيمات متعددة تتمحور غالبيتها حول قصة البطل الشعبى الذى ينذر حياته ويضحى بنفسه فى سبيل المجموع، وجعل المتلقى يعايش انتصارات وأفراح البطل (المخلص) ويعانى مرارة هزائمة وآلام انكساراته.. متوحدا معه، وقد يبادر الفنان بالدعوة إلى الثأر لمقتل البطل والتحريض لمقاومة أعدائه وقتالهم وهم غالبا: الإقطاع، الاستعمار، الرأسمالية، الحكام الظالمون.. وكان الأسلوب الغنائى واللغة الخطابية غالبة ومسيطرة. وبعد قليل من بدء الحركة ساد لون المسرحية الاستعراضية وخاصة (النموذج الشافعى) ثم انتهى الأمر إلى سيادة نمط (الاسكتش) أى الفواصل (النمر) المتتابعة فى صيغة: غناء + رقص + تمثيل + غناء.. حتى النهاية.

ثم تدهور النمط إلى مسرح المنوعات والحشو بتابلوهات ما يسمى (بالرقص الشعبى) والأغانى (التراثية) ثم بالأكروبات والأراجوز وفنون السيرك ... إلخ بدعوى أنها فنون الشعب..!؟ وما زال فنانونا يقدمون هذه الوصفة المسرحية (الطبخة، الكوكتيل المزيج) كل حسب قدرته، وأصبح كل ما يقدم فى إطار هذه الوصفة التى سادت سيادة تامة علامة على مسرح الثقافة الجماهيرية الذى صار بالتدريج جهمًا مملاً بل مكرورًا ومزعجًا، فانفض الجمهور عنه ولم يبق على المقاعد إلا بعض الصبية وعابرى السبيل وأصدقاء وأقرباء الفنانين.

والسؤال المطروح علينا الآن: هل يحتاج جمهور القنوات الفضائية والسماوات المفتوحة هذه الوصفة لتشفى روحه من أوجاعها؟ ويجد فيها ما يدفعه إلى مغادرة مقعده الدافئ فى بيته الهادئ إلى مقعد بارد فى أحد مسارح الثقافة الجماهيرية الراهنة؟ هل سنواجه تحديات العولمة ومجموعات (تقرير لوجان) لتخفيض عدد سكان العالم خاصة فى المناطق (الخاملة)؟! أو مناطق (العبء) بهذه الوصفة؟ وتنبغى الإشارة بارتياح إلى محاولات بعض (كتاب الظل) فى فرق الأقاليم والطامحين فى حركة نوادى المسرح إلى إيجاد شكل بديل للمسرح بطرح رؤى مغايرة ومفاهيم ذات طابع مستقبلى تستشرف عالم الغد وتبشر بقيم التطور وضرورة التغيير، وقد يرى البعض أن الرأسمالية ما زالت مستقلة بل متوحشة وأن الاقطاع قد عاد متشحًا بأقنعة الحداثة وأن الاستعمار لم يعد اقتصاديًا فقط بل عاد ثقافيا أيضا وعليه فإن الوصفة لازالت سحرية والطبخة مازالت شهية وساخنة فى مسرح الأقاليم وخاصة فى مجتمع يعانى من ٥٧٪ منه من آمية أبجدية وأن (الكوكتيل) (المزيج) ما زال الأوفق للتنوير ، وحيث إن ميراث القهر مازال ضاغطًا، ونظرًا لأن شعبنا فى الأصل مغنٍ ويعشق الغناء فإن شعر الميراث الحزين لنجيب سرور مازال ملائمًا للطرح وأرض محمود دياب مازالت لا تنبت زهورا ..!؟..

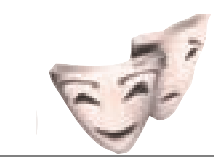
ورغم أننا لا نحاجى فى استمرار وديمومة أشكال القهر والأستلاب التى يعانى منها المصريون إلا أننا نؤكد على أن المجتمع المصرى فى الثلاثين سنه الأخيرة قد شهد أعلى نسبة حراك اجتماعى فى تاريخه الحديث لدرجة جعلت تفاصيل هذا الحراك غامضة ومطروحة للبحث والاستقراء، ما ألم بنا من تغيرات تكاد تكون جذرية خاصة الهجرة للخارج، والغربة فى الداخل والفقدان شبه التام لروح الانتماء والمواطنة، وبالتالى فإننا نظن أن الوصفة السحرية التى نتجت عن محاولة الوصاية وتطبيق شعار المسرح فى خدمة التنمية لم تعد قائمة بل فقدت صلاحيتها تمامًا وفى تصورنا أن المسرح الجماهيرى الآن فى أمس الحاجة إلى أشكال جديدة لإحياء التراث واستلهامه، وأخرى للاشتباك مع مكونات الواقع الراهن ومتابعة تغيره المستمر ولاستجلاء غوامضه المتعددة والمراوغة لمكال تعتمد على الفضاءات المغايرة وخاصة مسرح الحلقة والبناء فى القاعة ذات الطابع الحميمى لطرح قضايا النقاش والبوح من ناحية وأشكال المسرح القائم على التشخيص والميتاتياترو والأساليب ذات الطابع الملحمى بهدف حل مشاكل التوصيل وجذب جمهور القنوات الفضائية إلى قاعات المسرح، ولن يتأتى هذا إلا بإشاعة مناخ الحرية ورفع مستوى التمويل لهذا المسرح، وبذلك نعود إلى ضرورة تعديل مفهوم مسرح الدولة من أساسه، وإلى أى مدى أصبح له (جدوى) فنية وعملية مطروحة من وجهة النظر السياسية، وإلى أى مدى صارت الدولة نفسها فى احتياج إليه. وإذا استطاعت النخب المنفذة فى الجناح البيروقراطى للدولة الإجابة على هذه التساؤلات بالإيجاب فإن الأمر سيكون مطروحًا والكرة ستكون فى ملعب صناع عروض هذا المسرح فى المستقبل.



محمد زهدى

● مسرح سيد درويش التابع لأكاديمية الفنون يتم افتتاحه الشهر القادم بعد انتهاء عمليات تطويره.

• إن تحليل الإخراج يعنى تعريف وتقييم لحمة تركيبية تشكلها سلسلة من العناصر التعبيرية التى تشكل ماديتها، على أن يتم تعريف وتقييم كل عنصر على حدة. وهذه العناصر مرتبة بشكل هيراركى حسب كينونتها الحاكمة لوظيفتها.



قراءة العلامة مسرحياً

تطرح مقدمة الكتاب بقوة إشكالية المفاضلة بين «السيميولوجيا» و«السيميوطيقا» أو بطريقة أخرى أى المفهومين جدير بالاستخدام كمنهج فى التحليل المسرحى؟ حيث يذكر باتريس بافيز فى كتابه «قاموس المسرح» أن الاختلاف بينهما ليس لفظياً وإنما يرجع إلى بنية العلامة الثنائية الدال / المدلول عند سوسير، والثلاثية الموضوعة / المفسرة / الركيزة عند بيرس، وقد تراوح استخدام النقاد لكلا المصطلحين فمثلاً نجد أن جريماس يستخدم مصطلح السيميولوجيا فى كتابيه «علم الدلالة البنيوى» و«المعنى» معتمداً على مبادئ سوسير فى حين استخدم سيبوك مصطلح السيميوطيقا لأنه يرى أن علاقة الموضوعة / المفسرة / الركيزة أكثر إقناعاً من علاقة الدال / المدلول عند سوسير، ولقد تحفظ سوسير نفسه على مصطلح السيميولوجيا وأحل محله مصطلحاً آخر وهو السينولوجيا، فالسيميولوجيا تعتبر اللغات الطبيعية أدوات شارحة ومفسرة بينما تقوم السيميوطيقا ببناء لغة شارحة أو ميتا لغة، وفى الوقت الذى تستخدم فيه السيميولوجيا اللغات اللفظية وغير اللفظية: كالتصوير والعمارة، ترفض السيميوطيقا مثل ذلك الاستخدام وعلى ذلك أصبحت السيميولوجيا هى المنهج العلمى الملائم فى تحليل الفعل المسرحى، وهو المنهج الذى يرجع إلى مدرسة براغ التشيكية فى ثلاثينيات القرن الماضى وقد تفرعت عنها عدة مناهج نقدية مثل: (أ) البراجماتية التى تدرس آليات الحوار وتهتم بالدلالة والحدث والإخراج والتلقى، (ب) الفينوسينولوجيا التى تنتقد تفتيت النص إلى دلالات لأن إدراك الحدث فى مفهومها يتصف بالشمولية..

أسس العلامة اللغوية

ففى الفصل الأول من فصول هذا الكتاب الخمسة، وتحت عنوان «أسس العلامة اللغوية بين سوسير وبيرس» يعنى الباحث بدراسة الفرق بين السيميولوجيا والسيميوطيقا من خلال عرض مجمل الآراء حول ثنائية الدال أو الصورة السمعية/ المدلول أو المفهوم عند سوسير، ثلاثية الموضوعة / المفسرة / الركيزة عند بيرس، والتى يقترح الباحث استبدال الموضوعة بالدال واستبدال المفسرة بالمدلول مع الإبقاء على الركيزة لتكتمل بنية العلامة اللغوية، موضحاً جوانب الاختلاف والاتفاق عن طريق عقد مقارنة بين خصائص العلامة عند كل منهما.

ففى المبحث الأول: «طبيعة العلامة اللغوية وشروطها عند سوسير» يدرس الباحث خصائص العلامة أى طبيعة العلاقة التى تربط بين الدال والمدلول فيشير إلى أنها:

أولاً: اعتباطية عرفية أى أن ارتباط الدال بالمدلول يرجع إلى ما تعارف واتفق عليه الناس فى نسق مجتمعى معين.

ثانياً: خطية زمنية لأن الدال له طبيعة أو صورة سمعية تحدث خلال الزمن ومن ثم يكتسب صفاته وهى: (أ) يمثل بُعد، (ب) يقاس هذا البعد من منحنى واحد وهو المنحنى الخطى، وعلى ذلك تتصف العلامة بخاصية اللاتزامنية، فالدال يحتاج إلى زمن لإدراك مدلوله.

ثالثاً: تبادلية ولاتبادلية (مبدأ الثبات والتغير) فالعلامة اللغوية ثابتة لا تتغير لأن الزمن يحرص على استمراريتها وفى الوقت نفسه يعمل على تغييرها، فقد يتغير الدال ويظل المدلول ثابتاً ويتغير المدلول ويظل الدال ثابتاً..

وفى المبحث الثانى: نموذج العلامة وأقسامها عند بيرس «يناقش الباحث تصنيف العلامات إلى ثلاثيات عند بيرس على النحو التالى:

أولاً: توضح الثلاثية الأولى ماهية العلامة باعتبارها عُرفاً عاماً، (١) علامة متفردة، (٢) علامة نوعية، (٣) علامة عرفية، وبذلك تكون العلامة شيئاً واقعياً يكتسب صفة العلامة عن طريق نوعيتها وبالتالى تشتمل على علامة أو علامات عرفية متعددة.

ثانياً: توضح الثلاثية الثانية وظيفة العلامة والعلاقة التى تربط بين الموضوعة / المفسرة من خلال عنصر الركيزة الذى يمثل صفة الرابطة بين الموضوعة والمفسرة (١) الأيقون، (٢) المؤشر، (٣) الرمز، حيث تكون الركيزة فى الأيقون هى صفة التماثلية بين الموضوعة والمفسرة وتكون فى المؤشر هى صفة الارتباطية بينما تكون فى الرمز هى صفة الاعتباطية والعرفية، ويورد الباحث الأمثلة التى ذكرها مارتن إسلن فى كتابه مجال الدراما، حيث يمثل الأيقون بالصورة الفوتوغرافية ويمثل المؤشر بأسهم لافتات المرور ويمثل الرمز بالميزان الذى يرمز إلى العدل.

ثالثاً: توضح الثلاثية الثالثة تصوير المفسرة كعلامة إما باعتبارها: (١) علامة على أمور احتمالية، (٢) علامة على أمور واقعية، (٣) علامة على أمور عقلية، وتتم عملية التصوير بالحلول محل الشىء أو بالنيابة عنه مثل الناطق بلسان جهة ما والنائب والمحامى والوكيل والمفوض، إذن فالعلامة الأخيرة هى المصورة تمثل جهة مادية أو مجردة.

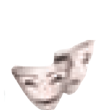
ويشير الباحث إلى تقسيم بيرس للمجالات التى يمكن أن تكون عليها الموضوعة وهى خمسة مجالات:

١- المعارف، ٢- المعتقدات، ٣- الصفات، ٤- العلاقات، ٥- التراكيب.

أما الفصل الثانى: وتحت عنوان «مراوغة العلامة فى اللغة والمسرح»،



الكتاب: مدخل إلى علم العلامات فى اللغة والمسرح
المؤلف: د. عصام الدين أبو العلا
تقديم: د. منى صفوت
الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب



يناقش الباحث إشكالية مراوغة العلامة اللغوية أى ازدواجية وتعددية المدلول بالنسبة للدال فى مبحثين.

المبحث الأول: يعالج أربع نقاط هى:

أولاً: أسس العلامة اللغوية والتى يعتمدها الباحث فى بنية العلامة عند بيرس الدال/ المدلول/ الركيزة.

ثانياً: مراوغة العلامة اللغوية، فيشير الباحث إلى قضيتين هامتين عند سوسير وهما قضية اعتباطية العلامة اللغوية الناتجة عن اندماج الدال والمدلول، حيث إن معنى كلمة ما ليس له أية علاقة بأصوات الحروف التى تشكل تلك الكلمة، فمن الممكن أن تدل أصوات حروف أخرى على نفس المعنى المطلوب، والقضية الأخرى تتمثل فى كلمة الجماعة وهى ترتبط بالقضية الأولى (اعتباطية العلامة) حيث يوضح الباحث أن اللغة العربية مثلاً لم تكن لغة جماعة واحدة، فقد تعددت الألسن التى تنطق العربية تبعاً للمناطق الجغرافية وبنزول القرآن أصبحت لغته هى اللغة المثالية للعرب القدامى وتتنوع اللغة العربية الفصحى تبعاً لنوعية الدراسة أو اللغة الدارجة والتى تمثل قضية مجتمعية اللغة عند سوسير والتى تتلخص فى نقطتين هما:

١- عدم احتواء اللغة الدارجة على نموذج لغوى واحد من حيث اللفظ أو القاعدة وذلك لتنوع المناطق وبالتالى تنوع الظروف والعادات والتقاليد والسلوك، وبذلك تختلف دالاً ومدلولاً أى نطقاً ومفهوماً، وبذلك تشتمل القومية الواحدة على أكثر من لغة.

٢- تعدد ألسنة اللغة العربية الدارجة لتنوع الفئات المهنية وطرق التعليم وتصبح بذلك العلامة اللغوية مراوغة ، عرضة لدراسة علم التأويل والتفسير (الهرمنيوطيقا).

ثالثاً: «انشطار العلامة أساس المراوغة» وفى هذه النقطة يختلف الباحث مع وجهة نظر سوسير فى أن المدلول هو نفسه الأثر النفسى، حيث يرى أن الأثر النفسى للمدلول يطرأ عليه بعض التغيرات النابعة من التحولات الاجتماعية والسياسية على مر السنين فيشير مثلاً إلى تغير الأثر النفسى لمدلول كلمة أجنبى التى تحول معناها من المستعمر أو المحتل إلى غير العربى، وذلك لتغير الظروف المصاحبة للدال تبعاً للأسباب التى ذكرها عالم اللغة «أولمان» والتى تغير مدلولات الدوال وهى «لغوية – تاريخية – اجتماعية – نفسية – تأثير أجنبى – أسماء عصرية».

وفى المبحث الثانى: «مراوغة العلامة فى المسرح» يناقش الباحث أربع نقاط أولها «العلامة بين نصين» فيشير إلى وجود نصين للعمل المسرحى نص درامى وآخر مسرحى، وبالتالى سيميولوجيا للنص وأخرى للعرض وأن العلاقة بينهما – كما يرى بافيز – لم تتضح بعد، ويؤكد الباحث على حيوية النص الدرامى عند تجسيده على خشبة المسرح لأسباب يلخصها الآتى:

١ – أن النص لا يتحقق إلا بتجسيده مسرحياً.

٢ – أن الحوار المسرحى يحدث فى أماكن محددة يجسدها العرض.

٣ – أن حركة الممثل تعد لغة أكثر كفاءة من إرشادات المؤلف، ويفرق الباحث بين نوعين من النصوص: المكتوبة لغرض العرض والتى تصبح فيها العلامات موضع القول والفعل، والمكتوبة لغرض القراءة فهى ليست للعرض ولكنها عمل مكتمل فى حد ذاته.

أما النقطة الثانية فيتفق فيها الباحث مع النظرية الشكلانية الروسية التى تعلن أن الأدب كى يصبح أدباً يجب أن يستخدم لغة خاصة منتقاة مبتكرة تتسم بالتشويه الخلاق الذى يجعل الطبيعى والمألوف ليس طبيعياً أو مألوفاً لتصوير واقع جديد بهدف رؤية العالم وليس التعرف عليه، ويفرق الباحث بين هذه اللغة واللغة العملية التى ترتبط بأفعال التوصيل، ويؤكد أن الوصول إلى تلك اللغة الأدبية الفنية يتطلب تدمير العلاقة الارتباطية الاعتباطية بين الدال والمدلول على نحو جزئى أو كلى ارتكازاً على عنصر الركيزة، وتصبح الخاصية الأولى للعلامة اللغوية الفنية هى تجديد العلاقة بين عناصر العلامة وهذا بدوره يؤدى إلى مراوغة العلامة، وعلى ذلك يحدد الباحث سمات الخطاب الفنى كالآتى:

١ – وجود ركائز منطقية فى العلامة الصغرى وهى الركيزة بين الدال المعروف والمدلول المبتكر.

٢ – وجود ركائز منطقية فى العلامة الكبرى فى الجملة أو الفقرة بين الدال (مجموع العلامات الصغرى) والمدلول المبتكر، ويطلق عليها الباحث ركائز سياقية منطقية.

ويقسم الباحث النثر – تبعاً للغة المستخدمة – إلى نوعين:

١ – نثر فنى يحمل لغة خاصة منتقاة ومبتكرة (لغة فنية).

٢ – نثر غير فنى يفتقر لسمات العلامة الفنية مكتفياً بالعلاقة المألوفة الاعتيادية بين الدال والمدلول.

وفى النقطة الثالثة: «مراوغة العلامة فى المسرح»، يشير الباحث إلى أن الفن المسرحى هو فن جمعى يشتمل على علامات لغوية وغير لغوية تتمثل فى أنظمة التعبير الحركى والإيمائى والملابس والإضاءة والموسيقى والمؤثرات الصوتية وهى العناصر السمعبصرية، وهذا أدى لتخبط نقاط النظم السيميولوجية. والذين اعتمدوا على نظم العلامة اللغوية فى منهجهم التحليلى وقد قوبلوا بهجوم عنيف من جانب «مارتن إسلن» لأنهم يعتقدون تشابهاً بين النظام العلاماتى اللغوى وأنظمة العلامات المتنوعة فى العرض المسرحى، ويشترط الباحث لتجنب مراوغة العلامة فى المسرح وجود عاملين هما:

١- ضرورة تكاملية الدوال السمعبصرية المنطقية كى تنتج دالاً مفرداً مركباً يحمل مدلولاً واحداً وليس عدة مدلولات تعطى رسائل متناقضة تعوق عملية إيصال الخطاب المسرحى الصحيح لجمهور العرض المستهدف..

٢- عدم الاستعانة بعلامات طبيعية من بيئة جغرافية معينة فى بيئة أخرى مخالفة، وفى هذه الحالة ستصبح الركائز غير منطقية والدوال بلا مدلولات وتقتطع العلامة من جذورها ويفقد المتفرج التواصل مع العرض.

وفى النقطة الرابعة: «الأنظمة – الإمساك بالعلامة»، يؤكد الباحث أن استخدام العلامات الخاصة بنظرية العرض المسرحى يجعلها قابلة للتكيف فى أية بيئة أخرى ذلك لأنها علامات سمعبصرية متفق عليها مثل: بقعة الضوء المسلطة على ممثل واحد، والعزف المنفرد (سولو)، والمونولوج، وجميعهم دال على الشعور بالوحدة الذى ينتاب الشخصية المسرحية مما يقودنا إلى عالمية لغة العرض المسرحى..

التحليل السيميولوجى

وفى الفصل الثالث: وتحت عنوان «إمكانيات الاستفادة من نماذج التحليل السيميولوجى عند: بروب، سوريو، جريماس، وأوبرسفيلد فى تحليل الفعل الدرامى»، يناقش الباحث فى المبحث الأول تلك النماذج الأربعة فيذكر أن نموذج «العوامل» للناقد الشكلانى الروسى فلاديمير بروب والذى وضعه فى كتابه «مورفولوجيا الحكاية الشعبية» يتكون من ستة عناصر؛ وهى: «الشرير، الواهب، المساعد، الأميرة، المكلف، البطل المزيف»، أما نموذج العوامل الثانى والذى وضعه سوريو فهو يتكون من ستة عوامل أيضاً وهى: «الأسد، الشمس، الأرض، المريخ، الميزان، القمر»، ونموذج العوامل الذى وضعه جريماس فى كتابه «علم الدلالة البنيوى» على النحو التالى: «الفاعل، المفعول، المرسل، المرسل إليه،

• د. سامح مهران يستعد لتقديم عرض مسرحى جديد لمسرح الدولة من تأليفه وإخراجه.



• لقد أسهمت التكنولوجيا فى وجود صراع بين اتجاهين جماليين، أحدهما يرى فى التفرد والندرة والذوق أسساً للإنتاج الجمالى للآلة، وثانيهما يرى أن الأشكال الجديدة تعكس قيما جمالية لا تعتمد التفرد والندرة والذوق لمجموعة ضئيلة من البشر.

المساعد، المعارض»، وأخيراً نموذج العوامل عند أوبرسفيلد، والتى وضعته فى كتابها «قراءة المسرح» والتى تجرى فيه تعديلاً طفيفاً - ولكنه هاماً - على نموذج جريماس حيث تقوم بإحلال عاملى الفاعل والمفعول محل بعضهما البعض وجعل العلاقة التى تربطهما علاقة تبادلية بعد ما كانت موجهة من الفاعل نحو المفعول فى اتجاه واحد فى نموذج جريماس، وبالنسبة لنموذج بروب يقترح الباحث إمكانية دمج عاملى الواهب والمساعد فى عامل واحد وهو المساعد.

وفى المبحث الثانى: «إمكانات تحليل الفعل الدرامى تطبيقاً على مسرحية «السلطان الحائر» لتوفيق الحكيم، يقوم الباحث بتطبيق تلك النماذج السابقة على هذه المسرحية وهو ما لم يأت به المنظرون الغربيون حيث اكتفوا بالتنظير دون مراعاة التطبيق وهو شىء يحسب للباحث، مع عقد مقارنة بين تلك النماذج جميعاً ليرى أكثرهم ملاءمة لتحليل الفعل الدرامى حيث يخلص الباحث إلى أن نموذج جريماس هو أكثرهم صلاحية لأنه يتميز بالمرونة فى التكيف مع بنية المواقف الدرامية المتنوعة، بينما نموذجا بروب وسوريو يحتويان على عوامل لا وظيفة لها أو غموض فى تفاصيلها الأمر الذى تصعب معه عملية التطبيق، ويشير إلى تعديلات أوبرسفيلد حيث يرى أنها تنحو إلى التنظير وفى حالة التطبيق يتساوى الأمر بين البدء بالفاعل انتهاء بالمفعول أو العكس.



دراسة الشخصية الدرامية

وفى الفصل الرابع: وتحت عنوان «دراسة الشخصية الدرامية ولغة الحوار» يدرس الباحث مستويات وجود الشخصية كما ذكرها باتريس بافيز فى كتابه «لغات خشبة المسرح» وهى:

١- مستوى البنية الأولية: وهو المستوى الحامل للمعنى الذى يشمل علاقات «التناقض - التضاد - التضمين».

٢- مستوى العوامل: تكون فيه العوامل عناصر عامة غير إنسانية وغير مادية مثل: السلام، الحب، السياسة.

٣- مستوى الشخصية: وهو مستوى الأدوار؛ وهى وحدات تصويرية عامة مثل: الجبان، الخائن، وينتمى الدور لنوعين من البنية: بنية سردية مثل: الخونة، وأخرى نصية مثل طرطوف وهو نوع من الخونة.

٤- مستوى العرض المسرحى أو مستوى الممثل بمفهومه التقنى كما يعرض الباحث خلاصة منهج آن أوبرسفيلد فى التحليل السيميولوجى للشخصية بدءاً من الشروط الواجب توافرها وهى: (أ) بحث الشخصية كلياً، (ب) تختلف المباحث تبعاً للخطة التاريخية، (ج) لا تتم دراسة الشخصية منعزلة، وبعد ذلك يتم تحديد وظيفة الشخصية فى نموذج العوامل ومعرفة ما إذا كانت الشخصية هى فاعل الخطاب وموضوع الخبر أم أن الخطاب يتم بواسطة شخصيات أخرى فى المسرحية لمعرفة هدف الشخصية بعد حصر الحدث فى جملة قصيرة، ثم يتم بعد ذلك تحليل خطاب الشخصية وتشير أوبرسفيلد إلى ازدواجية الأخبار حيث تتكلم الشخصية بوصفها الشخصية المصورة وأحياناً بوصفها لسان المؤلف والمعبرة عن فكره وثقافته فى لحظات معينة حيث تتصنع الشخصية خطابها فيبدو غير متماشياً مع تجربتها وثقافتها.

إذن تتلخص نتائج دراسة الشخصية سيميولوجيا فيما يلى:

أولا: الشخصية بوصفها مفردة تمثل العامل أو الفاعل.

١- الكناية: تؤدى الشخصية وظيفة جزء من كل.

٢- الاستعارة: تؤدى الشخصية دوراً استعارياً، فتعنى مثلاً القوة.

٣- المرجع: تلعب الشخصية دوراً مرجعياً تاريخياً مثل شخصية من المجتمع البورجوازى.

٤- الإيحاء: تمثل الشخصية عدة إيحاءات مستمدة من الأسطورة.

ثانياً: دراسة الشخصية بوصفها كلا سيميولوجيا من خلال:

١- الوظيفة التمثيلية العواملية مثل الفاعل كوحدة دلالية.

٢ - التفرد: يدل اسم الشخصية على مدلولها.

٣- الجمعية: مثل أنماط الكوميديا ديللارتى أو الميلودراما أو التجريدات الاجتماعية..

ثم يقوم الباحث بتطبيق هذه النتائج فى تحليل شخصيات مسرحية «السلطان الحائر» لتوفيق الحكيم.

وفى الفصل الخامس: وتحت عنوان «دراسة الزمن والنصوص غير الكلامية»، يوضح الباحث أن الزمن فى الدراما يرتبط بمباحث ثلاثة هى:

١- العصر الذى تعرض فيه الأحداث كما فى المسرحيات الكلاسيكية والتاريخية.

٢- زمن العرض المسرحى (أو الزمن الداخلى) أى الزمن الذى تستغرقه أحداث المسرحية على خشبة المسرح.

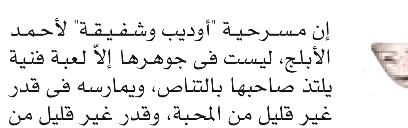
٣ - الزمن الدرامى (أو الزمن الخارجى) وهو مجموع وحدات الزمن كما تقدمها أحداث المسرحية.

ويشير الباحث إلى وجود علاقة وطيدة بين الزمنين الداخلى والخارجى، ويبين أن المسرحية الطبيعية تسعى لمطابقة الزمنية بينما المسرحية العبثية تحدث فجوة على حين نجد أن المسرحية الكلاسيكية تقدم علاقة متوازنة بينهما، وتفهم الدلالات الإشارية الزمنية من سياقها حتى لو كانت إشارات مكانية..



فيصل عبد الله

شفيقة ترتدى قناع أوديب



إن مسرحية "أوديب وشفيقة" لأحمد الأبلج، ليست فى جوهرها إلاّ لعبة فنية يلتذ صاحبها بالتناص، ويمارسه فى قدر غير قليل من المحبة، وقدر غير قليل من المتعة.

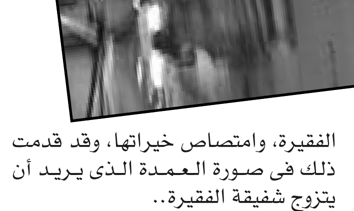
فهذه المسرحية - على وجه الخصوص، لا يمكن فهمها بمعزل عن لعبة التناص هذه على أى نحو من الأنحاء.

بهذه الكلمات قدّم د. مجدى توفيق للمسرحية، يعتبرها نموذجًا شديد الوضوح، للعبة التناص، مدللاً على ذلك بعنوان المسرحية نفسه "أوديب وشفيقة" والذى يستدعى نصين آخرين استدعاء صريحًا هما: نص "أوديب" الإغريقى المشهور، ونص "شفيقة ومتولى" المعروف فى الأدب الشعبى المصرى معرفة واسعة.. وقد توصل الناقد إلى أن هذا الجمع بين النصين فى عنوان واحد يولّد السخرية، وكأنه يريد الجمع بين الشرق والغرب معاً. ويوضح د. مجدى توفيق ما يعنيه بالتناص فى المسرحية مشيرًا إلى أن التناص ليس إعادة رواية للحكاية التى يستدعيها النص كما يفعل التضمين والاقتباس، بل هو إنشاء جديد لها يحولها إلى صورة جديدة مختلفة عن صورتها القديمة، تؤدى معنى جديدًا مختلفًا، ومبنيًا على أن هذه الطبيعة للتناص أشد وضوحًا مع النص الإغريقى..

كما أكد توفيق أن أهم ما تفعله المسرحية فى الحكاية الشعبية من تصرف أنها تعيد بناءها على نحو يشابه حكاية أوديب، إلى درجة أن قارئ النص لا يكف عن الإحساس - فى الفصل الثانى بخاصة، وفى المشاهد الأخيرة على وجه التحديد - أن شفيقة هى أوديب الشرق الذى لم يقتل أباه، ولم يتزوج أمه، ولكنه ملعون كأوديب، لعنة قدر الضحية التى تنتهبها السلطة انتهابًا.

الكتاب: أوديب وشفيقة
المؤلف: أحمد الأبلج
تقديم : د. مجدى أحمد توفيق
الناشر: الهيئة العامة لقصور الثقافة





ومن أهم ملامح المشابهة البنائية الأخرى بين حكاية شفيقة فى المسرحية، وحكاية أوديب، كما رصدها. الناقد، استدعاء عرافتين، إلى جانب أمشير، ليؤدى ثلاثتهم عمل الكاهن الذى نعرفه فى حكاية أوديب، محركًا لأحداثها ودرامـاهـا. تبدأ الأحداث بنبوءته، ويسقط القدر على رأس أوديب بها - غير أن الناقد وهو يشير إلى هذه المشابهة، فإنه يؤكد على أن النبوءة الكاذبة للعرافتين ولأمشير قد جعلت قدر شفيقة يصطنعه لها العمدة لا الآلهة، مشيرًا إلى أن إحلال العمدة محل الآلهة يؤدى إلى تغليب الدلالة الاجتماعية الناقدة للسلطة ولنفوذ السلطة العليا الغنية.. وهى الدلالة الجوهرية فى المسرحية.

إذن فالمسرحية تحمل همًا اجتماعيًا تعالجه من خلال هذا التناص، حيث تعالج فكرة الصراع بين أبناء الفقراء، أو الطبقات الدنيا المهمشة، وبين السلطة الطامعة فى الاستحواذ على الطبقات الفقيرة، وامتصاص خيراتها، وقد قدمت ذلك فى صورة العمدة الذى يريد أن يتزوج شفيقة الفقيرة..

ويشير د. مجدى توفيق إلى استخدام الكاتب لتقنية "المسرحية داخل المسرحية" والتى تجعل شخصيات النص تشارك فى تمثيل شخصيات أخرى، تلك التقنية التى تولد السخرية، الإضحاك عند تبادل الشخصيات لأدوارها - كما تنجح فى مزج الواقع بالخيال، وكما تمزج مشهد مولد الحناوى (الشعبى)/ بمشهد (أوديب) معًا..

وتنتهى المسرحية نهاية سعيدة، يراها الناقد ضرورية ما دام النص لعبة تناص وتمثيل ساخرة، فالخاتمة تنحاز للإدارة الإنسانية فى مقابل الهزيمة والخضوع اليائس .. تنحاز للعقل فى مقابل الخرافة المسيطرة، تنحاز للأمل فى مقابل اليأس والإحباط.

محمود الحلوانى

مسرحيات تحذر من فخاخ العولمة

إن الإنسان العربى فى حاجة إلى أن يعيد النظر فى كل القيم التى قدمها لنا الغرب، لنعود أسيادًا لوطننا، حكامًا على مقدراتنا فلا تخدعنا البهرجة ولا الزيف المقدم لنا.. إلى هذه النتيجة انتهى د. أحمد شمس الدين الحجاجى فى مقدمته لكتاب "الجميلات والكيميا" للكاتبة هدى شعراوى، الذى يحتوى على ثلاث مسرحيات قصيرة، وقد اعتبرها معًا تمثل وقفة التزام ضد العولمة، وضد تردى الإنسان. واصفًا الكاتبة بأنها صاحبة موقف إنسانى نبيل، وموقف وطنى مخلص أرادت أن تستخدم الرمز لتقول الكثير إلى الإنسان المصرى والعربى..

المسرحيات الثلاث التى شملها الكتاب هى: "الجميلات والكيميا"، "الجدار الثانى" و "مواطن عالمى" وعلى الرغم من اختلاف المسرحيات، ومن ثم الشخصيات والعوالم .. فقد عدّها الناقد "حلقة واحدة أقرب إلى أن تكون مسرحية واحدة.. حيث تعبّر - رغم اختلافاتها - عن أزمة الإنسان المعاصر بعمق وحدة.

فهى تعكس أزمة هذا الإنسان وتحكم الآلة فى حياته، والقوى الرأسمالية التى تحاول أن تجعل منه عاجزًا، مسلوب الإرادة فاقد الحرية.



الكتاب: الجميلات والكيميا
المؤلف: هدى شعراوى
تقديم: د. أحمد شمس الدين الحجاجى
الناشر: الهيئة العامة لقصور الثقافة

فالمسرحية الأولى تدور أحداثها فى مدينة الموتى، وهى جزيرة ثلجية معزولة، بينما فى "الجميلات والكيميا" يتمدد المكان فى جناح للجميلات المهذبات، كذلك تدور أحداث "مواطن عالمى" فى منزل مواطن جدرانه شديدة البياض.. ومع هذا الاختلاف يؤكد الناقد أن المكان لم يبتعد كثيرًا عن الأماكن الأخرى، فمازال العالم مرتبطًا بتهويمة كونية تحدد سلوك شخصياته.. ويكمل الزمان الجو الذى تدور فيه الأحداث، حيث لا يدرك فى مسرحية "الجدار الثانى" إلاّ باعتباره لحظة من الزمان لا تدرك، ليست فى الحاضر ولا فى الماضى.. ويذهب الناقد إلى أن الزمان فى المسرحيات الثلاث زمن واحد، الهدف منه هو أن تدور الأحداث فى دائرة واحدة تجعل الرموز قائمة فى عالم الإنسان، فى عقله وحياته.. ويصل الناقد من هذه الملامح التى رصدها إلى أن شخصيات المسرحيات جميعها تدور فى إطار الفانتازيا..

والمسرحيات بعد ذلك تشكل ناقوس إنذار تقرعه الكاتبة - بطريقتها - لتنبيه الغافلين إلى مخاطر العالم المصنوع، وفخاخ العولمة، والصور المستنسمة إلى ما لا نهاية، والأجهزة، والدعاية الرهيبة.



• مسرحية «كيف ها التمثيل معك؟» للمؤلف والمخرج كميل سلامة تم عرضها ببيروت الأسبوع الماضى.



• ساهمت التكنولوجيا فى تعميم الإنتاج وعدم ارتباطه بفئة معينة، وأصبحت النتيجة أننا لا نستطيع أن نتقبل فكريا الفوائد العملية للآلة دون أن نتقبل أوامرها الأخلاقية وأشكالها الجمالية ما دامت تحقق الغايات الإنسانية.

محمد بطاوى.. والوفاء لصلاح حامد

دخل المسرح البوابة الواسعة التى فتحها الراحل صلاح حامد فى الفيوم، وتحديدًا من خلال عرضه "فراخ فيومى" ولأن رغبة "محمد بطاوى" فى الانضمام إلى قافلة الممثلين المحترمين الذين قدمهم صلاح حامد كانت كبيرة. فإنه لم يكتف بمجرد عرض معه.. وانضم لورشة الأستاذ.. ليتعلم الكثير عن الأداء الحركى والصوتى وأهمية اللياقة البدنية.. من الآخر.. ليتعلم كل شىء عن فن التمثيل.. وبدون مقابل.. كذلك وجهه صلاح حامد إلى القراءة الجادة.. ليمتلك ثقافة مسرحية واسعة تؤهله لخوض التجربة الفنية بثقة وثبات.

كذلك أتاح له المخرج الراحل عدداً من الفرص ليعتلى خشبة المسرح ويعلن عن موهبته فأشركه معه فى أعماله "الغاب والناب"، "دورب الأحلام"، "مسترجى، شقاوة عيال".. وهو العرض الذى أكمل إخراجه البطاوى بعد وفاة أستاذة ليعرض علي الجمهور..

"كوّن بطاوى" شعبة لمسرح الطفل فى قصر ثقافة الفيوم، وضمت الشعبة كثيراً من تلاميذ صلاح حامد الذين قرروا أن يسيروا على نهج أستاذهم فأقاموا ورشة لإعداد الممثل، ومن خلال هذه الورشة قدموا عددًا من العروض منها "يلاّ بينا نتعلم"، من تأليف البطاوى وإخراج "جماعى"، التعرى قطعة قطعة" تأليف أسلافيو مير وجيك، إعداد علاء عبد القوى، وشارك العرض فى مهرجان شبرا الخيمة المسرحى، كما أخرج بطاوى من تأليفه عرض "طريق الضياع" ثم "عفاريت بريئة" من تأليف سمير فرج. وشارك كممثل فى عرض "مآذن المحروسة" لعلاء عبد القوى.

بطاوى يستعد حاليًا لتشطيب عرضين هما "كل حاجة للبيع" وسيشارك فى مهرجان الجمعيات الثقافية، و "سموم" تأليف ستراند بيرج، وسيشارك به فى عروض النوادى هذا العام. كذلك يقوم البطاوى بتجهيز عرض للأطفال بعنوان "الكرة الذهبية" عن إعداد لـ . منى عبد الرحيم.

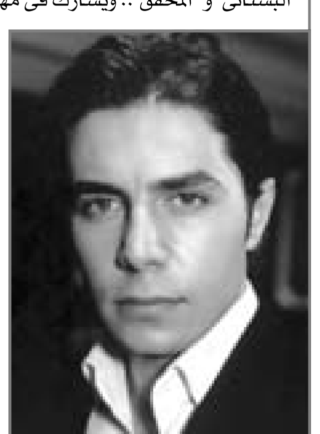


شريف العجمى .. والعين الخبيرة

جلس فى الصالة منتظرًا أن ينتهى صديقه "مجدى كامل" من بروفة عرض "ليلة الحنة" لينطلقا بعد ذلك لشئونهما الخاصة.. فإذا مؤلفة المسرحية، الكاتبة فتحية العسَّال تطلب منه الصعود إلى الخشبة. لتقيس عليه أحد الأدوار.. ويصعد بالفعل.. وتعجب بأدائه واستعداداته سيدة المسرح العربى "سميحة أيوب" وتسند له الدور بالفعل.. ويرحب بموهبته "هشام سليم" ويشجعه على خوض التجربة.. وينصحه أيضًا بالالتحاق بورش التمثيل ليصقل موهبته بالمزيد من التدريب، كما يرشح له ورشة المخرج "سمير العصفورى" لتكون خير مدرّب له كممثل.. ويلتحق شريف بالورشة ويشارك فى عرض "روبرتاج" ومنها إلى "المعهد العالى للفنون المسرحية".. رغبة فى اكتساب المزيد من الدراسة والتدريب والفرص أيضًا.. ومن خلال المعهد شارك شريف العجمى فى عدد من العروض المتميزة منها "صلاة الملائكة" لتوفيق الحكيم، و "ميجازوس" مع جلال الشرقاوى ثم "البستانى" و "المحقق".. ويشارك فى مهرجان زكى طليمات بعرض ألأوونا من إخراج أحمد السيد..

وتلفت وسامته وشخصيته المسرحية أنظار الشاشة الصغيرة، فتلتقطه ليشارك فى عدد من الأعمال الدرامية منها "لن تنسى إنها امرأة" من إخراج أحمد يحيى، "عيون ورماد" مع تيسير عبود، و "حق مشروع" لرباب حسين.

شريف العجمى يتمنى أن يكون نجمًا فى مجال المسرح الذى يعشقه كثيرًا .. بالرغم مما فيه من إرهاق وتعب..





زياد يوسف

مصطفى مراد .. حالم آخر بهاملت

اكتشفه أستاذه"حمدى حافظ" فدفع به إلى مسرح الثقافة الجماهيرية.. وبالتوازى كان مصطفى يخوض تجربة مسرحية ثرية فى المسرح الجامعى من خلال فرقة كلية الآداب.. وقد حصل على جائزة أفضل ممثل فى مهرجان الجامعة عن عرض "جثة على الرصيف" كما حصل على جائزة أحسن ممثل "جامعات" مرة أخرى عن دوره فى عرض "عطيل".

وفى الثقافة الجماهيرية شارك مصطفى فى عدد من العروض منها "خيوط من فضه" و "جثة على الرصيف" للمخرج حسنى أبو جويله، "عطيل" و "هاملت" مع المخرج أحمد عباس.. "هواجس شكسبيرية" إخراج شريف صبحى، "البوفيه" مع المخرج محمود عبد المعطى، "ليلة عرس سوداء" لإسماعيل شلبى..

اتجه مصطفى مراد إلى الإخراج، معتمدًا على ذخيرة تجاربه التمثيلية السابقة، ورؤاه الجديدة التى اكتسبها من الرسم ؛ هوايته الأولى، فبدأ بعرض "طفل زائد عن الحاجة" وبعد ذلك توالت عروضه فقدم "عند الإله" من تأليفه وإخراجه، وهو العرض الذى حصل به على جائزة أفضل إخراج من مهرجان زفتى المسرحى، كما رشح لجائزة أفضل مخرج، وأفضل عرض فى مهرجان شبرا الخيمة المسرحى.

كذلك أخرج مصطفى مراد "أجساد خالية للبيع" من تأليفه أيضًا، وتم تصعيد العرض للمشاركة فى مهرجان النوادى الختامى فى هذا العام.

كما شارك عرضه "المشهد الأخير من مأساة فويسك" على هامش مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى.

مصطفى يحلم بأن تصل رؤاه للناس، وأن يقوم بإخراج "هاملت" على أن يكون هو من يقوم بالدور.

كما يتمنى أن يحقق الاستمرارية فى الفن الذى يعشقه.





محمد عبد الله .. مخرج يعشق التمثيل والتأليف

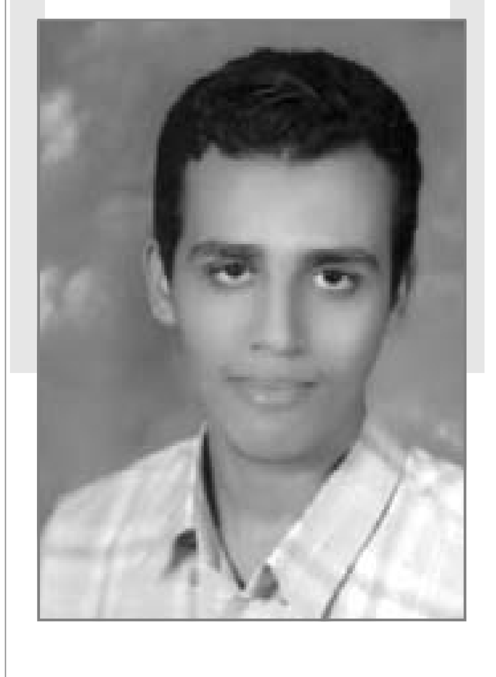
محمد عبد الله.. كعشرات.. بل ومئات مثله.. أدخله المسرح المدرسى إلى التجربة المسرحية الجميلة.. فمن خلاله تعرف على المسرح لأول مرة، فعشقه ومارسه.. فعشقه أكثر.. ثم مارسه وما زال يمارسه وسيظل.. قاده المسرح المدرسى إلى مسرح الثقافة الجماهيرية ليشارك مع أمين بكير فى عرض "الزفة"، الذى يقوده إلى العمل فى الفرق الحرة.. فيقدم مع فرقة "نجوم بتحب مصر" عرض "الكلمات المتقاطعة"، و "البرانويا وأشياء مفقودة" من إخراج محمد الكاشف، ومع فرقة "البؤرة" يشارك فى عرض "البؤساء" إخراج محمد حمدى، و "حمزة" إخراج خالد رسلان ويتجه محمد عبد الله إلى الإخراج، فيشارك أولاً كمخرج منفذ فى عرض "ماما أمريكا" من إخراج إسماعيل عطية، وكذلك فى "أحدب نوتردام" مع رسام مدنى.. وإلى جانب عمله كمخرج منفذ فى هذا العرض فقد قام أيضًا بتصميم الإضاءة ، وحصل على جائزة أفضل إضاءة من مهرجان الساقية الخامس.. كما حصل محمد على عدد من الجوائز الأخرى منها جائزة أفضل إخراج، وأفضل ثالث عرض عن عرضه "حكى" فى مهرجان "حدوته للأطفال ، أسس محمد عبد الله فرقته المسرحية الحرة "إحساس" فى 2006 وقدم من خلالها ثمانية عروض منها: "هند" و "المراحيض" وهما من تأليفه وإخراجه.. ثم "الكلمات المتقاطعة" وبها حصل على جائزة أحسن إخراج وأحسن تمثيل من مهرجان المعاهد العليا، ثم كانت عروضه "عفريت لكل مواطن، المسخ، قول إن شاء الله" شارك محمد عبد الله فى مهرجان "المايم" الثالث بساقية الصاوى بعرضين هما "مطلوب آنسة" و "مفترق الطرق" من تأليفه وإخراجه.

محمد يقوم حاليًا بعمل بروفات عرض "غرفة الإرادة" مع فرقة "تاى" إخراج أحمد رمزى، كما يستعد لإخراج "المهرج" لمحمد الماغوط مع فرقته "إحساس".

عبد الله يؤكد أنه سيظل يمثل فى عروضه التى يقوم بإخراجها، كذلك لن يتوقف عن كتابة أى فكرة تثيره ليقدمها على المسرح.



عفت بركات



منة الله حسين .. الطفلة المعجزة

تفجّرت موهبتها مبكرًا جدًا فالتقطتها الأعين الخبيرة بمدينتها الإسكندرية.. لتمنحها فرصة التحقق، وتتيح لمواهبها المتعددة أن تتنفس رقصًا وغناء وتمثيلاً على خشبة المسرح.. هكذا استعان بها المخرج محمود أبو جليلة فى مسرحيته "لولو والجن توتو" والتى قدمت على مسرح عبد المنعم جابر، كما استعان بها مصطفى رزق لتشارك وحيد سيف وعلاء مرسى فى عرض "إحنا آه.. وهما لأه" .. ثم تشارك فى عرض "شكرًا يا سمسم" ذلك قبل أن يختطفها "محمد صبحى" لتعمل معه فى مسلسل "رجل غنى فقير" كما شاركت فى مسلسل "أولاد عزام"..

منه الله حسين.. أو الطفلة المعجزة – كما يطلقون عليها – تعمل الآن بمسرح الدولة.. فهى تقوم بدور "كوست" مع المخرج هشام عطوه على مسرح الطليعة فى مسرحية "البؤساء".. حيث تلعب منَّة الشخصية التى تجسدها "نرمين زعزع" عندما تبلغ العشرين..

منَّة تتمنى أن تصبح نجمة مسرحية وسينمائية كبيرة.. وتتوجه بالشكر لكل من أتاح لها فرصة الظهور، وتخص بالشكر الفنانة ولاء فريد والمخرج هشام عطوة لنصائحهما ودعمهما لها وتوجيهها إلى الطريق الصحيح.

الطفلة المعجزة تحلم أيضًا بأن تصل لنجومية وموهبة السندريلا، وتحب منى زكى وحنان ترك.. ومن الرجال محمد صبحى وعادل إمام.. وسوف تلتحق منة فى العام القادم - إن شاء الله – بالمعهد العالى للكونسرفاتوار.. بالتوفيق يا منّة.



إصرار الشريف

• كلية الحقوق بجامعة القاهرة تستعد لتقديم مسرحية «عالم كورة» للكاتب جمال عبد المقصود، إخراج علاء حسن.

• الإنسان لا يقبل على الفنون والآداب إلا بعد الوفاء بمتطلبات حياته الأساسية ووجود وقت كاف للاهتمام بالهوايات الفنية والثقافية. وقد أدى هذا لزيادة نسخ العمل الفنى وانتشاره من خلال انتشار أدوات العرض والاستماع.

فرقة حسن فائق المسرحية

قام بتأسيسها الفنان الكوميدى حسن فائق عام 1920، ولم تكن الفرقة تعمل بانتظام، فكانت تتوقف أحيانا عن تقديم عروضها بانتظام وتم توقفها نهائيا وحلها عام 1932.

الفنان حسن فائق من مواليد الإسكندرية عام 1898وتوفى عام 1980، وبعد حصوله على الابتدائية عمل بالتجارة، ومارس هوايته للتمثيل وإلقاء المونولوجات مع مجموعة من الشباب كونوا معا اتحاداً لهواة التمثيل، ثم احترف بعد ذلك التمثيل بفرقة «عزيز عيد» الفودفيلية عام 1915، وتنقل بعد ذلك بين العديد من الفرق المسرحية من بينها فرقة «رمسيس» «يوسف وهبى»، فرقة فاطمة رشدى، فرقة أحمد الشامى، وكذلك فرقة الريحانى التى أمضى بها نحو 20 عاماً وقدم خلالها مجموعة من أفضل أدواره المسرحية ومن أهمها أدواره بمسرحيات : الدنيا لم تضحك، الستات مايعرفوش يكدبوا، الدلوعة، حسن ومرقص وكوهين، إلا خمسة، ثلاثين يوم فى السجن، حكم قراقوش، كما شارك أيضاً حسن فائق فى تقديم بعض المسرحيات بفرقة «إسماعيل يس»، وبالمسرح الغنائى، وذلك بالطبع بخلاف مشاركاته السينمائية المتعددة.

تشكلت فرقة «حسن فائق» المسرحية الأولى عام 1920، واستمرت حتى عام 1922، وتكونت من بعض الهواة والمحترفين ومن بين أعضائها : صالحة قاصين «ممثلة أولى»، حسين المليجى، الشيخ حامد مرسى «مطربا»، وكان هدف الفرقة هو تقديم مسرحيات فكاهية ودرامية بالقاهرة والأقاليم.

قدمت الفرقة أول عروضها فى 11 أكتوبر عام 1920، كما جاء بصحيفة «الأفكار اليومية» حيث أفادت الصحيفة بأن الفرقة ستقيم حفلاً ساهرًا كبيرا فى الساعة السادسة مساءً يوم الجمعة بكازينو «دى بارى» تقدم خلالها مسرحيتى ملكة الغجر، وخليها تعمر..

قدمت الفرقة فى نفس الموسم مسرحية «أحمد وحنا» وتتناول أحداثها قضية الوحدة الوطنية بين المسلمين والأقباط ويؤكد خطابها الدرامى على ضرورة الحفاظ على هذه الوحدة والتصدى لأية محاولات لبث الفتنة والتفرقة بين طوائف الشعب، وقد قدمت هذه المسرحية بدار الأوبرا.

توالت عروض الفرقة فقدمت فى يناير 1921، مسرحية «الفلاح اللاسلكى» بمسرح «أجيبسيانا»، وبعدها مسرحية أريد الحياة بمسرح «برنتانيا».

حسن فايق فى أحد أعماله المسرحية

حملت على عاتقها نشر فن المسرح فى الأقاليم

اضطر الفنان حسن فائق إلى إيقاف نشاط الفرقة لعدة سنوات كنتيجة طبيعية لشدة المنافسة بين الفرق المسرحية المختلفة، وكذلك للكساد الاقتصادى الذى انعكس بدوره على ضعف الإيرادات وتكبد الفرقة بعض الخسائر المادية.

قام الفنان حسن فائق بإعادة تشكيل الفرقة عام 1929، وضم إليها العديد من العناصر الفنية المتميزة وخاصة فى مجال التمثيل فضمت الفرقة الممثلات صالحة قاصين، فردوس محمد، سعاد صبرى، كريمة أحمد، دورى لوليه، أديل ليفى، والممثلين حسين رياض، حسين المليجى، محمود منصور، مصطفى كامل الفلكى.

أحيت الفرقة عدة مواسم قصيرة بالقاهرة والأقاليم حتى عام 1932، وقدمت عدة مسرحيات جديدة من بينها : أريد الحياة، ملكة الجمال، الأعراض، الحب بالعافية، بنت الباشا.

قدمت عروض الفرقة بالقاهرة ورأس البر، والمنصورة، وطنطا، والزقازيق، وكان يتخلل تقديم فصول هذه المسرحيات فقرات «نمَر» راقصة ومونولوجات يقوم بإلقائها حسين المليجى، حسن فائق، محمد البربرى.

قام حسن فائق بتقديم بعض عروض الفرقة من تأليفه وإخراجه ومن بينها «الأعراض» وهى كوميديا مصرية أخلاقية، وبنت الباشا وتتناول مشكلة الصراع بين الجيل القديم والجيل الجديد، وتنتهى بالانحياز إلى الجيل الجديد كقانون الحياة وإن كان هذا لا ينفى أهمية الاستفادة من خبرات الجيل السابق.

ويتضح مما سبق أن فرقة «حسن فايق» المسرحية كانت إحدى الفرق التى حملت على عاتقها نشر الفن المسرحى بالأقاليم أيضاً وتقديم المسرحيات الاجتماعية الهادفة.

د. عمرو دواره

مجرد بروفة



يسرى حسان
ysry_hassan@yahoo.com

شاهدت له «مأساة الحلاج» وأشهد أنه مخرج فوق الممتاز.. دعك من تمثيله وعصبيته الزائدة.. لو هدأ قليلاً سيكون له شأن آخر فموهبته ليست فى حاجة إلى تأكيد.

عموماً.. كل واحد حر فى أعصابه.. أنا عن نفسى أكثر منه عصبية، والحمد لله أننى لم أخض تجربة التمثيل حتى الآن، بصراحة مازلت متردداً رغم الأدوار الكثيرة التى تعرض علىّ.. لم أجد نفسى فى أى منها.. معظمها بطولة ثانية لأب أو أخ أكبر، وأنا لا أرضى عن البطولة المطلقة بديلاً، ولا أرضى إلا القيام بدور فتى أول يحطم قلوب العذارى، ولا مانع من تحطيم قلوب المطلقات أيضاً، كما أشترط وضع صورة لى بمفردى تحتل الأفيش كاملاً.. مرفوض تماماً أن يشاركنى أى ممثل فيه.. ولو فكر مدير مسرح فى وضع صورة أخرى بجوارى فالويل له، حتى لو كانت لهيفاء وهبى ذات نفسها.. من الممكن، تحت الإلحاح، أن أقبل، على مضض، وضع صورتها بجوار صورتى بشرط أن يكون هناك أفيش آخر به صورتى وحدى.

ثم إن زوجتى، هى الأخرى، غاوية تمثيل.. كانت رئيسة الإذاعة المدرسية وتريد أن تواصل المشوار.. حاولت إقناعها بأنها أصبحت أماً لأربع بنات ويجب أن تتفرغ لتربيتهن.. لكن راسها وألف سيف لابد أن تمثل.. زوجتى لديها قناعة بأنها لا تقل موهبة عن لقاء سويدان.. وتقول دائماً إذا أردت التمثيل رجلى على رجلك.. وربما بسبب هذا الإصرار تعطلت مشاريع كثيرة فأنا لا أريد مشاكل مع هيفاء أو غيرها ولست مستعداً لأن أطرد كل يوم واحدة فى «حجمها» إرضاء لزوجتى!!.. مجنون من يفعل ذلك.

لا تشغل بالك بمستقبلى الفنى الذى ضاع بسبب إصرارى على أشياء هى من حقى تماماً، وبسبب إصرار زوجتى على أن تكون معى دائماً.. وهذا حقها أيضا.

المهم وحتى لا تستهوينا تقنية «ألف ليلة وليلة» وتتفرع منا الحكايات ولا نستطيع «لمها» مثلما لم يستطع سناء شافع «لم» «روميو وجولييت» حتى الآن، ومثلما فشل عصام السيد فى أن يلم أوراق لينين الرملى المبعثرة.. منه لله سامى مغاورى!..

كنا بنتكلم فى إيه؟ آه «إنى أتفضل» ساءنى أن أقرأها فى سياق حديث مع النجم أحمد عبد العزيز مدير المسرح الكوميدى الذى أعلن أنه يستعد لعرض مسرحى من بطولته وإخراجه وتأليف الشاعر الكبير سيد حجاب للمسرح الكوميدى الذى هو مديره، مؤكداً أنه ليس هناك أى حرج فى أن يخرج ويقوم ببطولة أول عرض ينتجه الكوميدى فى عهده وقال إنه عندما يفعل ذلك فإنه يتفضل على المسرح الكوميدى.

لو كان هذا الكلام الذى نسب إلى أحمد عبد العزيز صادقا - لا أشكك فى المصدر بالطبع - فإنه يسىء إليه إساءة بالغة.. وأعتقد أن التوفيق خانه فيه.

من حق أحمد عبد العزيز أن يخرج عرضاً ويقوم ببطولته للمسرح الكوميدى.. هذا مكسب بالتأكيد.. وليس معنى أنه يدير هذا المسرح أن ينفى نفسه كفنان موهوب ودارس.. ولا أظن أن أحداً سيعترض.. لكن لماذا نوسعها ونقول إننا نتفضل.. ليس لطيفاً هذا القول.. وليست خفيفة هذه الروح.. وليست ظريفة هذه البداية.. من تواضع لله رفعه يا أخى.

أخرج وقم ببطولة ما تشاء من مسرحيات للكوميدى وغيره لكن لا تقل «إنى أتفضل».

ليس تفضلاً منك ولا حاجة.. قل إنها مساهمة فى إزالة آثار الـ «روايح» الكريهة.. اعتبر نفسك رئيس شركة نظافة فنية.. مسحوق غسيل فنى.. علبة صابون طبى لإزالة البكتريا والميكروبات.. أنا متأكد أنك ستغسل أكثر بياضاً.. وأنك تحب الشغل اليدوى وليس لك فى «الفول أوتوماتيك» ابتعد عن التصريحات المستفزة و«تفضل» اغسل.. قصدى «إخرج»!!

قصر ثقافة سوهاج يعود إلى الخدمة اليوم

يفتتح وزير الثقافة الفنان فاروق حسنى واللواء محسن النعمانى محافظ سوهاج والدكتور أحمد نوار رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة اليوم قصر ثقافة سوهاج وقصر ثقافة الطفل بعد تحديثهما وتطويرهما بتكلفة تبلغ أكثر من 7 ملايين جنيه.

أكد وزير الثقافة الفنان فاروق حسنى أن مواقع الهيئة العامة لقصور الثقافة من قصور وبيوت ومكتبات في الصدارة ، بالنسبة لتحقيق أهم أهداف وزارة الثقافة وهو تطوير وتحديث البنى الأساسية لمختلف المواقع الثقافية وأضاف سيادته مؤكداُ أن هيئة قصور الثقافة هى الذراع الطولى لوزارة الثقافة التى تمتد لتلامس بشكل مباشر أعصاب المجتمع المصرى فى القرى والكفور والعزب والنجوع حيث يقطن القطاع الأكبر والأولى بالرعاية الثقافية من جماهير الشعب المصرى.

وأشار إلى أن تحديث وتطوير هذه المواقع هو بمثابة إعادة تأهيل لها من أجل أن تواصل تأدية رسالتها فى تثقيف وتنوير الجماهير واكتشاف المواهب ورعايتها ورفع مستوى الوعى وتعميق درجة الانتماء لدى مختلف الشرائح والأجيال.

قال الدكتور أحمد نوار إن قصر ثقافة سوهاج، هذا الصرح الثقافى المنيف لا بمبانية وعماراته وإنما بإمكانياته وطاقته البشرية ونشاطاته وفعالياته الثقافية والفنية سيكون - بلا شك من الآن وكعهدنا به - دائما منارة تشع فيما حولها ومن حولها مزيدا من محفزات التفكير الواعى والسلوك الراقى والإحساس الرهيف.

ويقع قصر ثقافة سوهاج فى ميدان الثقافة بمدينة سوهاج، وقد تم الانتهاء من إنشاء المبنى وافتتاحه عام 1965م، وقد أجريت عمليات التجديد للقصر لآخر مرة فى عام 1995م، قبل أن تتعرض خشبة المسرح لحريق عام 2005م، الذى أدى إلى حدوث تدمير شامل لتجهيزات خشبة المسرح.

وذكر طلعت مهران وكيل وزارة الثقافة ورئيس إقليم وسط وجنوب الصعيد الثقافى أن قصر ثقافة سوهاج بعد تطويره وتحديثه يضارع فى تصميماته ومكوناته الأوبرا الحديثة إذ يشتمل على مسرح مكيف يتسع لـ 800 مقعد ومكتبة كبرى بها 20 ألف كتاب ومرجع ونادٍ للتكنولوجيا يضم 12 جهاز كمبيوتر مرتبط بالإنترنت وصالة كبيرة تستخدم معرضاً للفنون التشكيلية وقاعة لكبار الزوار بالإضافة إلى مبنى مستقل لثقافة الطفل به مكتبة للأطفال تضم 7 آلاف كتاب وصالة للألعاب والهوايات ونادى تكنولوجيا للأطفال وحديقة بها مجموعة من الألعاب التى تستهوى الأطفال.



قصر ثقافة سوهاج بعد تطويره وتجديده

اشرب شاى من عند عم عنبر وقول: الله يرحم أيام السامر

فى نهاية «الطرقة» المؤدية إلى القاعة الصغرى بمسرح السلام وقبل السلم الذى يقود للأسفل ركن صغير يحتله «بوفيه» عم عنبر... الذى لا يمكن اتهامه بالمبالغة حينما يقول لك إن «البوفيه» هو بيته الثانى وربما الأول.. فـ «فريق عمل» البوفيه يضم زوجته وابنيه عصام وأحمد اللذين لم يحل اشتراكهما «كممثلين» فى عدد من العروض المسرحية دون مشاركتهما لوالدهما فى المهنة التى احترفها قبل ما يزيد على الثلاثين عاما.

على لسان «عم عنبر» وفى قلبه شكوى أبدية من ارتفاع المبلغ الذى يدفعه إيجاراً شهرياً للمسرح والذى يتجاوز الستة آلاف جنيه.. رغم أن الربح يرتبط بالإقبال الجماهيرى على العروض، وهو الأمر الذى يتفاوت من يوم لآخر، ومن مسرحية لأخرى.

بدأ عم عنبر العمل فى مهنته التى لا يعرف غيرها فى مسرح السامر ومازال يحمل بداخله الكثير من الذكريات الطيبة لهذا المكان.. يقول عم عنبر: أيام السامر لن تعوض، كان أكثر زبائنه من العرب وكان البوفيه كنزاً مفتوحاً.. لكن رحمة الله على السامر، تركته بعد أن قرروا هدمه ليبنوه من جديد، لكنه هدم ولم يقم ثانية.

وعن ذكرياته فى السامر يتوقف عم عنبر عند الفنان أحمد زكى الذى كان موظفاً هناك هو ويونس شلبى وهناء الشوربجى وحمدى الوزير، ليقول: أحمد زكى أقام بالمسرح فترة - عندما قدم للقاهرة - وكان له صديق اسمه سيد عنانى وكان كبير السن غير متزوج، يقيم بمفرده فكان أقرب الناس إليه هو ويونس شلبى وكم سانداه فى مواقف إنسانية.. وعندما اشتهروا لم يتغيروا.

أحمد زكى سكن فى مسرح السامر عندما كان موظفا فيه والشهرة ماغيرتوش



ومن أيام السامر أيضا يتذكر بهاء الميرغنى ود. صالح سعد وحسن عبده ونزار سمك رحمهم الله.

ويستمر عم عنبر فى حكى علاقة الفنانين بالبوفيه فيقول: أبو العلا السلامونى لا يشرب إلا الحلبة ويسرى الجندى يعطى لى النقود ويطلب منى أن أوزع الطلبات على الناس ولا أحاسب أحداً وكانا يشتهران بكثرة ضيوفهما.. أما هشام عطوة مدير مسرح الشباب فكان يأتى المسرح لعمل البروفات وهو لا يزال طالباً فى الجامعة.. وأكثر من يطلب الشاى والقهوة هو حمدى هيكل وأكرمهم عزب شو ومحمد شرف..

وأكثر المسرحيات التى يعتز بها عم عنبر فى مسرح السلام هى «الملك هو الملك» ، حيث حطمت الرقم القياسى فى المشاهدين والمشاريب أيضا.



عنبر



حسن الحلوجى

التجهيزات الفنية بوحدة مسرحنا - طبعت بمطابع الأهرام بـ ٦ أكتوبر